SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

EINUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

1925—1926

MÜNCHEN 1926
F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite
Barchan, Pawel. Leon Bakst und das Theater 41
Beringer, J. A. Carl Philipp Fohr . . 73
Bernhart, Max. Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit . . 115
Braungart, Richard. Alois Kolb als Buchkünstler 224
Bredt, E. W. Zu Naagers Zeichnungen 196
— — Ein neuer Kubin 216
Busch, Wilhelm. Briefe 189

Dirksen, Victor. Hamburgische Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jh. 308
Dreyer, A. Der Vollblutromantiker Franz Pocci 279

Ehl, Heinrich. Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg 251
Escherich, Mela. Otto Dix 105

F., L. Die große Schweizer Kunstausstellung in Karlsruhe 21
Friedrich, Caspar David (Bekenntnisse) »Der Kunst eine Seele!« . . 201

Gleichen-Rußwurm, A. v. Japan und Florenz 265
Grautoff, Otto. Milly Steger . . . 321
Günther, Hans. Johannes Schiffner . 219

Hausenstein, Wilhelm. Über Kokoschka 153

Kiener Hans. Beppo Steinmetz . . . 165

Leibl, Wilhelm. Ein Brief seiner Mutter 52
Lörcher, Alfred. Über seine plastischen Arbeiten 68

Nasse, Hermann. Tintoretto und Greco 176
N. N. Große Aquarell-Ausstellung in Dresden 356

Olschki, Elvira. Erinnerungen an Corinth 242

Pfleiderer, Wolfgang. Wilhelm Fehrle 361
Popp, Josef. Georg Müller 146

Rein, Erich. Die Jubiläums-Kunstausstellung in Düsseldorf 1
Rodin, Auguste. Skulptur 174
Roh, Franz. Alexander Kanoldt als Graphiker 300

Sch., P. Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts 163
Scharrer, Eduard. Carl Schwalbach . 54
Schubring, Paul. Stendhal und die italienische Kunst (I. Teil) 80
(II. Teil) 111
Schürer, Okar. Picassos Klassizismus 202
— — Heutige Kunst in Paris 283
Secker, Hans F. Alfred. Heinrich Pellegrini 381
Simon, Karl. Die Stellung des Porträts um 1800 (I. Teil) 316
(Schluß) 350
Sörgel, Hermann. Zu den Arbeiten von Josef Enseling 13

Uhde-Bernays, Hermann. Wiedergefundene Werke aus Feuerbachs Pariser Studienzeit 124

Volbehr, Theodor. Goethes »Patriotische Feuerchen« auf den Höhen des Rheingaues 9
— — Von Herder zu — Kandinsky . 297

Seite
W. Fritz Heubners Monatsbilder . . 135
Waldmann, Emil. Ein unbekanntes Frauenbildnis von Wilh. Leibl . . 51
Weiß, Konrad. Der Maler und Graphiker Wilhelm Heise 259
Werner. Bruno E. Die attische Göttin 92
— — Alfred Partikel 169
— — Zum Altersstil Corinths 233
— — Ernesto de Fiori 272
Wolf, G. J. Zur Wachsplastik von Lothar Schwink 90
— — C. J. Becker-Gundahl † 134
— — Die Neuerwerbungen der bayer. Staatsgalerien 137
— — Max Oppenheimer 208
— — Allgemeine Kunstausstellung 1926 im Münchner Glaspalast . . . 329
— — Carl Joh. Becker-Gundahl . . 369
Wolfer, Oskar. Reinhold Nägele . . 94

Namen-Verzeichnis

Agasse, Jean Laurent 23
Albrecht, Karl 338
Amiet, Cuno 37

Bakst, Leon 41
Barth, Paul 37
Bastiné, J. B J. 4
Becker-Gundahl 134. 332. 369
Begas, Karl 164
Bendemann, Eduard 6
Bergh, Richard 254
Biedermann, J. J. 24
Björck, Oscar 254
Blanchet, Alexandre 37
Boberg, Ferdinand 254
Böcklin, Arnold 29. 140
Bonnard 285
Botticelli, Sandro 54. 265
Braque, Georges 290
Breitner, George Hendrik 337
Buchser, Frank 28
Burckhardt, Carl 39
Buri, Max 34
Busch, Wilhelm 189

Carus 164
Caspar, Karl 346
Caspar-Filser, Maria 346
Cézanne 294
Chagall 290
Chodowiecki 350
Corinth, Lovis . . 145. 164. 169. 233. 242
Cornelius 352
Coubine, Othon 292
Couture, Thomas 125

Dardel, Nils von 254
David, J. L. 350
Defregger, Franz v. 164
Deger, Ernst 6
Deiker, Johannes 6
Delauney 290
Denis, Maurice 288
Denner, Balthasar 308
Derain, André 284
Despiaux 296
Dix, Otto 105
Dufy 290

Egger-Lienz, Albin 329
Engström, Leander 254
Enseling, Josef 13

Fehrle, Wilhelm 361
Feuerbach, Anselm 124. 140. 164
Fiori, Ernesto de 272
Fohr, Carl Philipp 73
Franz-Dreber, Heinrich 140. 164
Friedrich, Caspar David . . 164. 201. 350
Friesz, Othon 288
Fujita 293
Füssli, Heinrich 23

Gebhardt, Eduard von 6. 143
Gensler, Jacob 312
Gerhardinger, Constantin 340
Giotto 88
Gogh, Vincent van 337
Greco 176
Gröger, F. C. 308
Gurlitt, L. 312
Gysis, Nikolaus 164

Habermann, Hugo von 164. 346
Haeselich, Johann Marcus 313
Haller, Hermann 39
Hallström, Eric 254
Hartmann, Ferdinand 354
Heise, Wilhelm 259
Hengeler, Adolf 346
Hernandez 296
Herterich, Ludwig von 346
Heubner, Fritz 135
Hildebrand, Adolf v. 13. 332
Hodler, Ferdinand 31
Hummel, Erdmann 143

Issel, G. W. 74

Janssen, V. E. 308
Josephson, Ernst 251

Kanoldt, Alexander 300
Kauffmann, Angelika 350
Kauffmann, Hermann 310
Kisling 292
Kobell, Wilhelm v. 138
Koch, J. A. 76. 88
Kokoschka, Oskar 153. 164
Kolb, Alois 224
Koller, Rudolf 24
Korin 265
Krafft, Joh W. 6
Kröner, Christian 164
Kubin, Alfred 216
Kühl, Gotthard 164

Lanskoy 294
Léger 290
Leibl, Wilhelm 51. 144. 163
Liebermann, Max 164. 376
Lier, Adolf 139
Liljefors, Bruno 251
Lindenschmit, Wilh. v. 139
Lipschitz 296
Looschen, Hans 338
Lörcher, Alfred 68

Maillol, Aristide 296
Marchand 293
Mareés, Hans von 163
Marquet 288
Masson 294
Matisse, Henri 283
Menn, Barthélemy 24
Menzel, Adolf v. 143
Miller-Diflo 345
Morgenstern, Chr. 312
Mueller, Richard 338
Müller, E. M. 345
Munch, Edvard 145. 329
Müller, Georg 146

Naager, Franz 196
Nägele, Reinhold 94

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NAMEN-VERZEICHNIS — ORTS-VERZEICHNIS USW. — BÜCHER-BESPRECHUNGEN

Seite
Oldach, Julius . . . 308
Oppenheimer, Max . . . 208. 345
Öser . . . 350
Overbeck . . . 350. 352

Partikel, Alfred . . . 169
Pellegrini, Alfred H. . . . 381
Picasso, Pablo . . . 202. 288
Pietzsch, Richard . . . 337
Pocci, Franz von . . . 279

Ramboux, J. A . . . 4
Rayski, Ferd. v. . . . 164
Rethel, Alfred . . . 8
Richter, Joh. H. . . . 6
Robert, P. Th. . . . 38
Rodin, Auguste . . . 13. 174
Roth, Toni . . . 345
Rouault . . . 293
Rousseau, Henri . . . 288
Runge, Philipp Otto . . . 308. 350
Ruths, Valentin . . . 313

Samberger, Leo . . . 332
Scharff, Edwin . . . 339
Schick, Gottlieb . . . 350
Schider, Fritz . . . 30
Schiffner, Johannes . . . 219
Schlageter, Karl . . . 345
Schnorr v. Carolsfeld . . . 350
Scholderer, Otto . . . 164
Schuch, Karl . . . 164
Schwalbach, Karl . . . 54
Schweinfurth, Ernst . . . 164
Schwingen, Peter . . . 6
Schwink, Lothar . . . 90
Segantini, Giovanni . . . 36
Segonzac . . . 285
Seyler, Julius . . . 337
Skiöld, Otte . . . 254
Slevogt, Max . . . 164
Sotassu . . . 265
Speckter, Erwin . . . 308
Speckter, Otto . . . 310
Spring, Alphons . . . 164
Stauffer-Bern, Karl . . . 30
Steger, Milly . . . 321
Steinmetz, Beppo . . . 165
Stuck, Franz von . . . 346

Seite
Thoma, Hans . . . 145. 164
Thor, Walter . . . 345
Tintoretto . . . 176
Tischbein d. Ä., J. H. . . . 350
Tischbein, W. . . . 350
Töpffer, Rodolphe . . . 23
Töpffer, W. A. . . . 23
Trautschold, Wilhelm . . . 6
Trübner, Wilhelm . . . 164

Uhde, Fritz v. . . . 163
Utamaro . . . 265
Utrillo, Maurice . . . 294
Utter . . . 288

Vacatko, Ludwig . . . 338
Van Dongen . . . 290
Veit, Philipp . . . 350
Vlaminck, Maurice de . . . 285

Waldmüller, Ferd. G. . . . 142
Wasmann, Friedrich . . . 310
Welti, Albert Jakob . . . 34
Wilhelmsson, Karl . . . 254

Zack, Eugène . . . 292
Zadkine . . . 296
Zorn, Anders . . . 254
Zügel, Heinrich von . . . 346
Zünd, Robert . . . 24

Orts-Verzeichnis

Dresden. Ausstellung »Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts« . . . 163
— Große Aquarell-Ausstellung . . . 356

Düsseldorf. Die Jubiläums-Kunstausstellung . . . 1
Hamburg. Ausstellung schwedischer Kunst . . . 251
— Hamburgische Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts . . . 308

Karlsruhe. Die große Schweizer Kunstausstellung . . . 21

Seite
München. Die Neuerwerbungen der Bayerischen Staatsgalerien . . . 137
— Allgemeine Kunstausstellung 1926 im Glaspalast . . . 329

Paris. Heutige Kunst in Paris . . . 283

Gedanken über Kunst

Friedrich, Caspar David . . . 201

Nietzsche, F. . . . 8

Schumacher, Fritz . . . 103. 161

Bücher-Besprechungen

Dehio, Georg. Geschichte der deutschen Kunst . . . 359
Deutsche Barockzeichnungen . . . 359

Fröhlich-Blum, L. Ingres. Sein Leben und sein Stil . . . 328

Glaser, Kurt. Die altdeutsche Malerei 103

Hamann, Richard. Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus . . . 167

Kubin, Alfred. »Rauhnacht« . . . 216
Kuhn, Alfred. Lovis Corinth . . . 166

Muchall-Viebrook, Th. Deutsche Barockzeichnungen . . . 359

Pauli, Gustav. Die Hamburger Meister der guten alten Zeit . . . 262

Salmony, Alfred. Chinesische Plastik 223
— Die Plastik in Siam . . . 358

Sandrart, Joachim v. Akademie der Bau,- Bild- und Mahlerey-Künste 222

Voss, Hermann. Die Malerei des Barock in Rom . . . 360

II. Bilder

Seite
Achenbach, Oswald. Blick auf Villa Chigi . . . geg. 1
Adrion, Lucien. Gitter der Tuilerien 358
Agasse, Jean L. Erholung im Walde geg. 21
Amiet, Cuno. Entwurf zum »Entzükken« . . . 32
Attische Göttin . . . 93

Bakst, Leon. Gewandstudie . . geg. 41
— — Vignetten . . . 41. 50
— — Figurine »Péri« . . . 42
— — „ zu »Narcisse« 43. 44 geg. 48
— — „ „ »Scheherezade« . 45. 46
— — „ »Satyr« . . . 47
— — „ »Flötenbläser« . . . 48
— — Dekoration zu »Carneval« . . 49
Barlach, Ernst. Tanzende Alte . . . 348
Barth, Paul. Die Genesende . . . 31
Bastiné, J. B. J. Frau Chenet . . . 4
Becker-Gundahl, C. J. Weiblicher Halbakt im Freien . . . 336
— — Männlicher Studienkopf . . . 369
— — Bildnis Professor Wahler . . . 371
— — Weibliches Bildnis . . . 372
— — Pfarrer Grupp . . . geg. 372
— — Bildnis Benno Miller . . . 373
— — Flöteblasender Engel . . . 374
— — Schalmeiblasender Engel . . . 375
— — Eva . . . 376
— — Weibliche Halbfigur . . . 377
— — Taufe Christi . . . 378
— — Die Hochzeit zu Kana . . . 379
— — Johannes . . . 380
Begas, Karl. Bildnis Thorwaldsen . . 163

Seite
Bergh, Richard. Frau Julia Beck . . 251
Biedermann, J. J. Bodensee . . . 21
Böcklin, Arnold. Frau mit Amsel . . 137
Bodmer, Paul. Winterlandschaft . . . 39
Boss, Eduard. Mittagsmahl des Steinbrechers . . . 30
Botticelli, Sandro. Geburt der Venus. Ausschnitt . . . 265
— — Der Frühling. Ausschnitt . . . 267
— — Pallas und Kentaur . . . 269
Braque, Georges. Stilleben . . . 296
Breitner, George Hendrik. Bauwerk . 330
Brühlmann, Hans. Großes Figurenbild . . . 34
Buchser, Frank. Frauenbildnis . . . 24
Burckhardt, Carl. Amazone . . . 35
Buri, Max. Mutteridyll . . . 27

Corinth, Lovis. Bildnis Gorge . . . 144
— — Frau Corinth im Liegestuhl geg. 233
— — Letztes Selbstbildnis . . . 233
— — Mädchen unter Blumen . . . 234
— — Am Putztisch . . . 235
— — Golgatha . . . 237
— — Frau Corinth lesend . . . 238
— — Wilhelmine am Flügel . . . 239
— — Kind im Bettchen . . . 240
— — Tändelei . . . geg. 240
— — Die Ratsherren von Tapiau . . 241
— — Professor Dr. Uckeley . . . 243
— — Schale mit Apfelsinen . . . 244
— — Calla, Flieder und Amaryllis . . 245
— — Georg Brandes . . . 246
— — Bernt Grönvold . . . 247
— — Walchensee . . . 248

Seite
Corinth, Lovis. Walchensee im Winter 249
— — Arthur Rosin . . . 250
— — Bildnis des Herrn von Glantz . 339
Coubine, Othon. Provenzalische Landschaft . . . 293

Deiker, Johannes. Blick aus dem Atelier auf den Schloßhof in Braunfels 11
Denner, Balthasar. Drei Kinder Broekes . . . 311
Derain, André. Waldlichtung . . . 284
— — Der Hafen . . . geg. 284
Dix, Otto. Tochter des Künstlers geg. 105
— — Selbstbildnis . . . 105
— — Die Witwe . . . 106
— — Meine Eltern . . . 107
— — Bildnis Uzarski . . . 108
— — „ der Frau Ey . . . 109
— — Krieg . . . 110
— — Bildnis Regierungsrat N. . . . 112
— — „ N. . . . 113

Egger-Lienz, Albin. Die beiden Sämänner . . . 346
Engström, Leander. Wasserfall . . . 255
Enseling, Josef. Weibliche Maske 12. 16
— — Liegende . . . 13
— — Kriegerdenkmal . . . 14
— — „ „ Detail . . . 15
— — Frauenkopf . . . 17
— — Pietà . . . 18
— — Tänzerin . . . 19
— — Männlicher Kopf . . . 20

Faber, Johann. Landhaus . . . 310

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Fahrbach, C. L. Blick auf das Heidelberger Schloß 10
Fehrle, Wilhelm. Madonna . . geg. 361
— — Halbfigur 362
— — Maria 363
— — Bildnis Professor Wagner . . . 364
— — Frauenbildnis 365
— — Christophorus 366
— — Claudia 367
— — Martha 368
Feuerbach, Anselm. Mädchen mit Tamburin . . . . geg. 125
— — Skizze zu »Hafis in der Schenke« 125
— — Studienkopf 126
— — Mädchenkopf 127
— — Rückenakt 128
— — Weiblicher Akt im Freien . . . 129
— — Italienermädchen 130
— — Sudienkopf 131
— — Zeichnung . . . . geg. 132
— — Entwurf zum »Sommernachtstraum« 133
Fiori, Ernesto de. Selbstbildnis . . . 272
— — Büste Elisabeth Bergner . geg. 272
— — Badende 273
— — Schlenderndes Mädchen 274
— — Stehendes Mädchen 276
— — Schreitender Jüngling 277
— — Der Boxer Jack Dempsey . . . 278

Fohr, Carl Ph. Romantische Landschaft in Italien . . . . geg. 73
— — Hornberg am Neckar 75
— — Architekt Hübsch 76
— — Die Architekten Köbel und Heger 77
— — Burg Zwingenberg am Neckar . 78
— — San Benedetto bei Subiaco . . 79
— — Rückkehr von der Jagd 80
— — Die Cascatellen von Tivoli geg. 80
— — Schüler seines Vaters 81
— — Prozession auf dem Salzburger Friedhof 82
— — Italienische Landschaft 83
— — Ansicht von Trient 84
— — Szene aus dem Zauberring . . 85
Friedrich, Caspar David. Böhmische Landschaft . . . . geg. 201
Füssli, Heinrich. Löwenkampf . . . 23
Futterer, Josef. Waldweg . . . geg. 297

Gebhardt, Eduard von. Bildnis seines Vaters 140
Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit . . . . 115—123
Gensler, Jakob. Der alte Weidenbaum 316
Gerhardinger, Constantin. Meine Modelle 352
Giacometti, Giovanni. Das rote Haus . 29
Göttin, Attische 93
Greco. Die Taufe Christi 181
— — Das Martyrium des hl. Mauritius 183
— — Christus am Ölberg 184
— — Die Bestattung des Grafen Argaz 185
— — Die Entkleidung Christi 186
— — Die Immaculata 187
— — Eröffnung des 5. Siegels 188
— — Toledo im Gewitter . . . geg. 188
Gröger, F. C. Pflegetochter des Künstlers 318

Habermann, Hugo von. Akt 333
Haeselich, Joh. Marcus. Garten an der Binnenalster 315
Haller, Hermann. Halbakt 36
Hallström, Eric. Stockholm im Schnee 253
Heise, Wilhelm. Blühende Spireen . 258
— — Morgenlandschaft am Wald . . 259
— — Madonna . . . . geg. 260
— — Totentanz 261
— — Pompon-Dahlien 263
— — Freunde im Herbst 264
Hengeler, Adolf. Frühling 329
Heß, Julius. Bildnis Eva H. 341
Heubner, Fritz. Monatsbilder: Februar 135
— — April, Mai, Oktober, Dezember 136
Hildebrand Adolf von. Netzträger . . 344
Hodler, Ferdinand. Thunerseelandschaft 26

Seite

Hofer, Karl. Mädchen mit Tulpen . . 334
Hommel, Conrad. Dame in Freilicht 360
Horny, Franz. Bildnis Carl Fohr . . 73
Hubacher, Hermann. Eva 40
Hummel, Erdmann. Fermate 138

Jaeckel, Willy. Mädchenbildnis . . . 332
Jakuchu, Ito. Japanische Malerei auf Seide: Hahn im Schnee 67
Janssen, Victor E. Noli me tangere 320
Japanische Farbenholzschnite. Affe geg. 65
— — Raubvogel 65
Japanische Malereien. Karpfen 66
— — Hahn im Schnee 67
Josephson, Ernst. Frau Bagge . . . 256

Kanoldt, Alexander. Olevano 299. 303. 306
— — Landschaft 300. 305
— — Bellegra 301
— — Pasing 304
— — Subiaco 307
— — Stilleben 335
Kars, George. Frauenakte 288
Katsukawa, Shunshô. Japanische Schönheit 266
— — Die hilfreiche Freundin 270
Knecht, Richard. Bildnis Frl. H. . . 351
Kobell, Wilhelm v. Isarlandschaft geg. 137
Kokoschka, Oskar. Landschaft geg. 153
— — Der Maler 153
— — Bildnis Frau Bessy Loos . . . 154
— — Lot und seine Töchter 155
— — Männerporträt 156
— — Windsbraut 157
— — Dame in Blau 158
— — Schweizer Landschaft 159
— — Der Stockholmer Hafen 160
— — Porträt Prof. A. Forel 161
Kolb, Alois. Vignette 224
— — Initiale D 224
— — Zu C. F. Meyers »Hochzeit des Mönchs« . . . . geg. 224. 230
— — Illustrationen zum Nibelungenlied 225. 228
— — Zu Kleists »Erdbeben in Chile« 226. 227
— — Zu J. P. Jakobsens »Pest in Bergamo« 229
— — Illustration zu »Tristan und Isolde« 231
— — Schlußstück 232
Krafft, J. W. Familie Henoumont . . 5

Laurencin, Marie. Mädchenbildnis . 292
Lauterburg, Martin. Der Laborant . . 38
— — Geranien im Keller 357
Leibl, Wilhelm. Damenbildnis 53
— — Kopie nach Rubens' Schäferszene 143
Lessing, C. F. Mosellandschaft . . . 7
Liebermann, Max. Birken am Wannsee 342
Lörcher Alfred. Dekorative Füllungen 68
— — Holzrelief . . . . geg. 68
— — Sitzender Redner 69
— — Badende 70
— — Kleinplastik 71
— — Kirchensiegel 72
Lüscher, Joh. Jac. Familienbild am Tisch 37

Maillol, Aristide. Weiblicher Torso 282
— — Flora . . . . geg. 344
Marées, Hans v. Bildnis Frau Koppel . . . . geg. 164
Matisse, Henri. Schlafendes Mädchen 290
— — Intérieur 291
Menn, Barthélemy. Seeufer 22
Miyagawa, Chôshun. Ode auf Iris geg. 265
Müller, Georg. Kopf einer Mulattin 146
— — Klagende 147
— — Weibliche Figur 148
— — Männliche Plastik 149
— — Männliche Büste 151
— — Knabenbüste 152
Müller, Karl. Bildnis 1
Munch, Edvard. Junge Dame 145
— — Zwei Pferde 347

Seite

Naager, Franz. Das Schiff 196
— — Gondelfahrt 197
— — Atelierszene 198
— — Der Totengräber 199
Nägele, Reinhold. Selbstbildnis . . . 94
— — Italienische Landschaft 95
— — Salmendinger Kapelle 96
— — Ostseestrand . . . . geg. 96
— — Rauhreif 97
— — Volksfest 98
— — Gipsergerüst 99
— — Bahnlinie 100
— — Ainmillerstr. 18 in München 101
— — Genovevas Geburtstag 102
— — Pyramiden 103
— — Panoptikum 104

Okyo, Maruyama. Japanische Malerei auf Seide: Karpfen 66
Oldach, Julius. Tante Katharina . . . 319
Oppenheimer, Max. Busoni am Klavier . . . . geg. 208
— — Judith 209
— — Heinrich Mann 210
— — Klingler-Quartett 211
— — Der Schreibtisch 212
— — Orchester 213
— — Eier 214
— — Rosé-Quartett 215
— — August Strindberg 216
— — Architekt Peter Behrens . . . 217
— — Aus dem Buch »Legrand« . . . 218

Partikel, Alfred. Schlittschuhläufer geg. 169
— — Finnische Schären 169
— — Skiläufer 170
— — Wäsche im Schnee 171
— — Bauernmädchen 172
— — Winterdorf 173
— — Stilleben 174
— — Dorsche 175
Pechstein, Max. Am Genfersee . . . 340
Pellegrini, Alfred H. Die Begegnung 33
— — Die Begegnung . . . . . geg. 381
— — Schiffbrücke bei Basel 381
— — Narziß 382
— — Weib mit Reh 383
— — Szenen aus der Schlacht bei St. Jakob in Basel 384. 385
— — Wandstreifen 386
— — Die neue Zeit 387
— — Fassade an der Börse in Basel 388
— — Wandbilder 389
— — Winterlandschaft 390
— — Wandbild im Strafgerichtssaal Basel 391
Picasso, Pablo. Frauenbildnis 203
— — Große Komposition 204
— — Pferdeführer 205
— — Liegende 206
— — Akt 207
Pocci, Franz v. Drei Initialen 279—281
— — Vignette 281

Ramboux, J. A. Bildnis der Frau Oberförster Utsch 2
— — Bildnis des Oberförsters Utsch 3
Renoir, P. A. Der Schmied. Bronze . 191
— — Die Wäscherin. Bronze 192
— — Venus. Bronze 193
— — Gartenplastik. Bronze 195
Richter, Joh. H. Bildnis Frl. Christine Dernen 8
Rousseau, Henri. Paris 286
— — Stadtlandschaft 287
Rubens, Peter Paul. Schäferszene . . 142
Runge, Philipp Otto. Das Nachtigallengebüsch 308
— — Selbstbildnis 309
— — Zwei Genien mit Musikinstrumenten 313

Schadow, Wilhelm v. Die Geschwister geg. 8
Schider, Fritz. Am Chinesischen Turm in München . . . . geg. 24
Schiffner, Johannes. »Herbeisehnen« 220
— — »Zwischen Himmel und Erde« 221
— — Betender Knabe 222
— — Madonna 223

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite
Schirmer, J. W. Italienische Landschaft . . . 6
Schlageter, Karl. Vorfrühling 353
Schwalbach, Carl. Flüchtlinge 54
— — Frau und Mädchen am Wasser 55
— — Zwei Menschen 56
— — Grablegung 57
— — Mütter 58
— — Trost 59
— — Die Sorgenvollen 60
— — Abend 61
— — Die Wasserschöpfenden (Zeichnung) 62
— — Drei Frauen (Zeichnung) . . . 63
— — Versuchung 64
— — Lauschende . . . . geg. 329
Schwink, Lothar. Zwei Mädchenköpfe 87
— — Deutscher König 88
— — Weihnachtskrippen 89. 91
Samberger, Leo. Bildhauer Ludwig Eberle 338
Seyler, Julius. Nachtstimmung in den Lofoten 356
Skiöld, Otte. Aussicht vom Atelier . 252
Slevogt, Max. Haus Godramstein . . 331
Speckter, Otto. Kirchgang in Altrahlstedt . . . . geg. 316
Stahl, Friedrich. Frauenkopf 337

Seite
Stauffer-Bern, Karl. Bildnis der Gräfin Smirnoff 25
Steger, Milly. Büste Eleonore Kalkowska 321
— — Tanzende 322. 325
— — Mädchen aus Tunis 323
— — Weibliche Plastik 326
— — Gruppe 327
— — Bronze 328
Steinel, Jean Paul. Törichte Jungfrauen 345
Steinmetz, Beppo. Tabarin 165
— — Gesellschaft im Walde 166
— — Am Tennisplatz 167
— — Dame mit Schleier 168
Strüdt, J. J. Blick vom Stift Neuburg auf das Neckartal 74
Stuck, Franz von. Judith . . . geg. 336
Suzuki, Harunobu. Japanischer Frühling 271

Thoma, Hans. Erinnerung an Orte geg. 144
Tintoretto. Das Abendmahl Christi geg. 176
— — Himmelfahrt Christi 177
— — Moses schlägt Wasser aus dem Felsen 178

Seite
Tintoretto. Die Taufe Christi 179
— — Hl. Maria Magdalena Ägyptiaca 180
Togores, José de. Frau mit Kopftuch . 283
Trautschold, W. Zwei Mädchenköpfe 9

Uhde, Fritz von. Kinderstudie . . . 162
Utamaro. Zwei Damen des Yoshiwara 268
Utrillo, Maurice. Straßenbild 285

Vallet, Eduard. Sonntagmorgen . . 28
— — Mädchen am Sonntag 354
Vlaminck, Maurice de. Landschaft . . 294
— — Jouy le Comte 295

Wackerle, Josef. Pilger 349
Waldmüller, Ferd. G. Sonntagmorgen 139
— — Junger Mann mit Hund 141
Wasmann, Friedrich. Die Schwester des Künstlers 312
— — Bildnis einer jungen Frau geg. 313
— — Mann im Schnee 314

Zack, Eugène. Landschaft 289
Zorn, Anders. Coquelin der Jüngere 257
— — Operation 343
Zubiaurre, Valentin de. Baskenland 355

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSWALD ACHENBACH BLICK AUF VILLA CHIGI

Städt. Kunstmuseum, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL MÜLLER BILDNIS

DIE JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

DIE LETZTEN HUNDERT JAHRE RHEINISCHER MALEREI

In den Kreis der vielfältigen Veranstaltungen der rheinischen Städte zur Jahrtausendfeier stellt sich die Kunsthauptstadt der Rheinlande mit einer Ausstellung, die in ihrer historischen Abteilung ein aufs engste mit der bodenständigen Tradition verwachsenes Thema abwandelt und mit dem zweiten, aktuellen Teil eine über landschaftliche Grenzen hinausreichende Übersicht der im letzten Sinne gegenwärtigen Strebungen und Strömungen in unserem Kunstleben gibt.

Die Leiter der historischen Abteilung, Museumsdirektor Prof. Dr. Koetschau und Kustos Dr. Walter Cohen (unter Mitarbeit von Dr. Bernd Lasch) haben es trotz Raumbeschränkung vermocht, das Bild Düsseldorfer und rheinischer Malerei, wie es sich im letzten Jahrzehnt durch Teilausstellungen und vor allen Dingen in den Forschungsergebnissen Walter Cohens, in seinem prächtigen Buch „100 Jahre Rheinischer Malerei" zusammengefaßt, geformt hat, um wesentliche Züge zu bereichern und damit einer kommenden, vorläufig abschließenden Gestaltung der Geschichte rheinischer Malerei die Wege zu ebnen.

Jetzt endlich ist die schon für das Jahr 1915 geplante Darstellung der rheinischen Malerei, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. A. RAMBOUX BILDNIS DER FRAU OBERFÖRSTER UTSCH

in der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 durch die unhistorische Einseitigkeit der Veranstalter allzu kurz gekommen war, wirklich geworden, noch immer allerdings mit der Notwendigkeit und Möglichkeit von Ergänzungen, die zur quantitativen Ausfüllung der wesentlichen Linien führen werden.
Seit dem im Jahre 1902 erschienenen letzten, dem Umfange nach großen Versuch der „Geschichte der Düsseldorfer bildenden Kunst im 19. Jahrhundert" von Friedrich Schaarschmidt hat sich die Einstellung auf Düsseldorfer und rheinische Kunst grundlegend verändert. Noch bei Schaarschmidt bestimmt die echte „Düsseldorferei", die so betrüblich zu dem absprechenden Urteil über die rheinische Kunststadt beigetragen hat, tränenselige oder mit flachem Witz ausgefüllte Genreszenen, heroisch aufgeputzte, hohle Historien, die Erscheinung, während jetzt, nach einem halben Menschenalter der Forschung über

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. A. RAMBOUX BILDNIS DES OBERFÖRSTERS UTSCH

rheinische Malerei und besonders nach den Ergebnissen dieser Ausstellung die Erkenntnis zur Sicherheit wird, daß, vom großen Publikum unbeachtet und wenig geschätzt, eine intime Form der Malerei von typisch rheinischer Prägung im 19. Jahrhundert besonders in der ersten Hälfte gelebt hat, die jeder Forderung nach malerischer Qualität gerecht zu werden vermag. Man weiß ferner jetzt, daß Düsseldorf nicht allein die rheinische Malerei repräsentiert, sondern, daß in Trier, in Aachen, Köln, Koblenz, im Wuppertal gerade diese einzig typische, bodenständige Form eine durchaus selbständige Pflege gefunden hat. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts wird besonders mit den beiden Achenbachs das Übergewicht Düsseldorfs sichtbarer.

Vor allen anderen malerischen Aufgaben ist im Rheinland, so weit wir jetzt sehen können, das Bildnis und die Landschaft gepflegt worden. Das Bildnis überwiegt in den ersten Jahrzehnten des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. B. J. BASTINÉ FRAU CHENET

19. Jahrhunderts, während die Landschaft seine zweite Hälfte beherrscht.

Wenn man die etwa 900 Werke umfassende Ausstellung, die immer neben dem Streben nach historischer Objektivität auch die Beachtung des Gesichtspunktes der Qualität zeigt, durchwandert und an Namen und Entwicklungsgang der Künstler denkt, dann wird sichtbar, daß sich in Wesen und Geschichte der rheinischen Malerei die aus der Landschaft herausgewachsene Schicksalsaufgabe rheinischen Geistes abspiegelt, Vermittler zu sein zwischen mancherlei entgegengesetzten Strömungen, alle diese fremden Einflüsse in sich aufzunehmen, um ein neues eigenartiges Gebilde daraus zu formen. Wie stark ist die westliche Orientierung gerade der für uns wichtigsten Erscheinungen in den früheren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und welche Fülle von Künstlern aus mittel- und ostdeutschen Landschaften kam mit Wilhelm von Schadow nach Düsseldorf.

In der Anordnung der vortrefflich behandelten Säle ist im allgemeinen die historische Linie verfolgt worden. In den ersten Sälen, die den frühen Jahrzehnten vorbehalten sind, bestimmen Bildnisse von Künstlern, die außerhalb Düsseldorfs geschaffen haben, den Eindruck. Die beiden farbig so delikat ausgeglichenen Porträts des Oberförsters Utsch und seiner Gemahlin von dem Trierer Johann Anton Ramboux (1790—1866), von Alfred Rethels Lehrer Johann B. J. Bastiné aus Aachen die beiden Chenets, Johann Wilhelm

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

5

J. W. KRAFFT
FAMILIE
HENOUMONT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. W. SCHIRMER ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Kraffts „Familie Henoumont", von einer köstlichen malerischen Intimität. Bildnisse des Koblenzers Simon Meister, von den beiden Kolbes, von Beckenkamp und Mengelberg aus Köln. Der Koblenzer Joh. Heinrich Richter (1803—1845) besonders mit einem feinen Kinderbildnis, Eduard Bendemann, der Schüler Wilhelm von Schadows, neben seinen für uns nicht mehr lebendigen Trauerbildern mit dem frühen Bildnis einer alten Dame. Von Ernst Deger, dem Nazarener, das Bildnis der Frau von Stockman mit der für das Entstehungsjahr 1836 erstaunlich tonigen Rheinlandschaft des Hintergrundes. In einem besonderen Nazarener-Kabinett von geschlossener Wirkung das jugendliche Selbstbildnis Wilhelm von Schadows, das Mädchenbildnis von Andreas Müller. Peter Schwingen, der künstlerische Historiker der Biedermeierkultur im Wuppertal, mit seinen Innenraumbildnissen, die die eigentümliche Mischung von Pietismus und der kleinbürgerlichen Aktivität sehr wesentlich formen. Von Wilhelm Trautschold die mit feiner Empfindung ohne Weichlichkeit gemalten „Freundinnen". Im gleichen Raume die Werke der Künstlerfamilie Deiker aus Wetzlar im Lahntal. Wir bilden aus der Reihe eine der ganz malerisch gesehenen Landschaften von Johannes Deiker ab. Peter von Cornelius, Sohn, Schrödter, Haseclever, Preyer fehlen in dieser Linie nicht, die mit einer glänzenden Darstellung der Kunst C. F. Lessings und J. W. Schirmers zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts führt, in der vor allem Andreas und Oswald Achenbach, Ludwig Knaus und dann Richard Burnier, Eduard von Gebhardt und G. Janssen bestimmend wirken. Der niederrheinische Ludwig Hugo Becker und Karl Irmer vertreten die intime Form der Landschaftsmalerei dieser Jahrzehnte. Auch hier wird keiner der Entwicklung und Qualität tragenden Namen vermißt werden können. Mit Düker, Gregor von Bochmann, Georg Oeder, Ernst te Peerdt rücken wir an die Gegenwart heran.

In der Abteilung der Schwarzweißkunst, die aus räumlichen Nöten die Druckgraphik ausschließen und sich auf Handzeichnungen und Aquarelle beschränken mußte, sind es neben vielen interessanten und wichtigen Blättern (z. B. die drei großen Porträtzeichnungen von Eduard von Geb-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. F. LESSING MOSELLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOH. HEINR. RICHTER BILDNIS FRL. CHRISTINE DERNEN

hardt) besonders die durch wertvolle Leihgaben aus dem Staatlichen Kupferstichkabinett in Dresden ergänzten Werke von Alfred Rethel, die einen der stärksten Eindrücke der ganzen Schau geben. Der mit Recht vielbewunderte „Kopf Kaiser Karls des Großen", die prachtvolle Bleistiftzeichnung „Ansicht von Dresden". Hier tritt zum einzigen Male wahrhafte Monumentalität in Form und Inhalt hervor, die über die typischen Züge rheinischer Malerei im 19. Jahrhundert hinausgeht: lebhafte Bildfreude, Beweglichkeit der farbigen Wirkung, Bevorzugung der intimen Form, starke Gefühlsbetontheit. Dr. Erich Rein

APHORISMEN

Ein Künstler, der in allem, was er unternimmt, über seine Kräfte hinausgeht, wird doch zuletzt, durch das Schauspiel des gewaltigen Ringens, das er gewährt, die Menge mit sich fortreißen; denn der Erfolg ist nicht immer nur beim Siege, sondern mitunter schon beim Siegenwollen.

Der Künstler hat Untreue des Gedächtnisses nötig, um nicht die Natur abzuschreiben, sondern umzubilden.

Man muß den Mut haben, in der Kunst zu lieben, was uns wirklich zusagt, und es sich eingestehen, selbst wenn es ein schlechter Geschmack ist. So kann man vorwärts kommen. F. Nietzsche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM VON SCHADOW DIE GESCHWISTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. TRAUTSCHOLD ZWEI MÄDCHENKÖPFE

GOETHES „PATRIOTISCHE FEUERCHEN“ AUF DEN HÖHEN DES RHEINGAUES

In dem Briefwechsel Goethes mit Sulpiz Boisserée findet sich unter dem 23. Oktober 1816 eine Stelle, die wunderlicherweise die Aufmerksamkeit der Goethe-Biographen nicht erregt hat, obgleich sie eine wichtige Episode in Goethes Leben und Schaffen in eine überraschende Beleuchtung rückt. Goethe schreibt da: „Und so müßte es nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn unsere patriotischen Feuerchen, die wir auf so viel Bergen und Hügeln des Rheins und Mains anzünden, nicht auch patriotische Gesinnungen erregen und glücklich fortwirken sollten.“

Was sind das für „patriotische Feuerchen“? Und wie kommt es, daß Goethe, von dem das allgemeine Urteil alles andere eher erwartet als ein Bekenntnis zum Patriotismus, es einen „löblichen Zweck“ nennt, patriotische Gesinnungen zu erregen und daß er selbst alles zu tun scheint, solch löblichem Zweck zu dienen?

Es handelt sich um die Ausführung eines Gedankens, den Goethe in der müden Zeit nach dem Wiener Kongreß, ja vielleicht schon in den trüben Jahren, die den Freiheitskriegen vorausgingen, gefaßt hatte und von dem er überzeugt war, daß er seine Deutschen damit über tote Zeiten hinwegbringen könnte. Goethe war stets überzeugt gewesen, daß dem deutschen Volke nichts so notwendig sei als eine Vertiefung seiner künstlerischen Kultur. In jüngeren Jahren, damals als er von Italien zurückgekehrt war, hatte er geglaubt, ein tiefer Trunk aus dem Götterquell antiker Kunst sei den Deutschen vonnöten. Jetzt aber sah er ein, daß den Deutschen in erster Linie das Verständnis für die deutsche Kunst erschlossen werden müßte; „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!“

Gerade angesichts der Resignation, die sich in Deutschland auszubreiten begann, als sich erwies, daß alle Träume und Hoffnungen auf eine bessere politische Zukunft nach den Freiheitskriegen zu Wasser wurden, ging Goethe mit dem größten Eifer daran, den Sinn für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. L. FAHRBACH — BLICK AUF DAS HEIDELBERGER SCHLOSS

deutsche Kunst und deutsche Kultur zu wecken und zu stärken. Man muß dafür sorgen, daß „der Geist nicht verkümmert, sondern frisch und heiter bleibt, damit er nicht verzagt, nicht kleinmütig wird, sondern fähig bleibt zu jeglicher großen Tat, wenn der Tag des Ruhmes anbricht", so hatte Goethe zu Luden gesagt, als der ihn zum Mitarbeiter für ein patriotisches Journal werben wollte. Und er beschloß daher, eine Reise in die kunstfreudigsten deutschen Provinzen, in die Landschaften am Rhein, Main und Neckar zu machen, um dort die Anregungen zu holen, die er für seine Deutschen brauchte: von dort her sollten die „patriotischen Feuerchen" in alles deutsche Land leuchten!

Das Ergebnis dieser Reise liegt vor in einem Promemoria für die Regierungen aller deutscher Länder und in drei für das breite Publikum berechneten Heften, die er unter dem Titel „Die Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar 1814 und 1815" in seiner neuen Zeitschrift „Aus Kunst und Altertum" herausgab.

Den Regierungen legt er ans Herz, dafür zu sorgen, daß die von Napoleon geraubten Schätze wieder dorthin gelangten, von wo sie entführt worden, fügt aber den Rat hinzu, „den Überfluß der Residenzen in die Provinzstädte zu verteilen". Er meint: „nur kleine Staaten tun wohl, ihre mäßigen Schätze beisammen aufzubewahren, große können ihren Kunstreichtum nicht weit genug umherstreuen." So hofft er durch zahlreiche Kanäle den deutschen Kulturboden zu verbessern.

Den eigentlichen Volksgenossen gegenüber aber betont er die Notwendigkeit, überall den künstlerischen Heimatsinn zu pflegen, ohne doch das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu vernachlässigen. Jedes der drei Hefte zeigt in zahllosen Abwandlungen, wie er das meint. Immer wieder lehrt er im Anschluß an rheinische Beobachtungen, wie verschieden die Wege sein können, die zu dem gleichen Doppelziele führen: den Heimatsinn zu stärken und das Niveau der allgemeinen deutschen Kultur zu heben.

Goethe lag die Wirkung dieser Hefte so sehr am Herzen, daß er — ganz gegen seine Gewohnheit — eine eingehende Selbstanzeige noch vor ihrem Erscheinen im „Morgenblatt" veröffentlichte, um das allgemeine Interesse für sie zu erwecken. Als man ihm aus Nürnberg mel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES DEIKER BLICK AUS DEM ATELIER AUF DEN SCHLOSSHOF IN BRAUNFELS

dete: „Man hat allerwärts Hunger und Verlangen nach diesen Heften. Jeder, der das Morgenblatt gelesen, meint, es müsse erschienen sein. In Darmstadt hat der Buchhändler sich vor der Ungeduld und den Vorwürfen seiner Mitbürger kaum zu retten gewußt, bis er von uns erfahren, daß wir selbst noch kein Exemplar von Ihnen erhalten haben“, da machte ihn das ganz glücklich. Denn die Selbstanzeige faßte in der knappsten Form alles Hoffen zusammen, mit dem er an seine Arbeit herangegangen war. Er sagte dort, daß ihm die Rhein- und Maingegenden ein Bild des ganzen Deutschlands gewesen seien, da sie ja übersäet seien von „größeren und kleineren Lichtpunkten“; und daß ihm der Wunsch entstanden sei, daß jeder Ort sich als ein rechtes kulturelles Individuum auswachse und daß doch alle untereinander nach einem innigen Zusammenhang trachten möchten. Er fühlte, daß eine gewisse Eigenbrötelei dem deutschen Wesen entspreche und daß es nicht richtig sei, die berechtigten Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stämme und Landschaften durch eine rücksichtslose Zentralisation zu erdrosseln, man müsse vielmehr suchen, „alle Unterschiede, ja Gegensätze herauszuheben, welche zusammen erst den Begriff von einem vollständigen Deutschtum zu erwecken imstande sind“.

Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht fragen, ob die Hoffnungen, die Goethe auf seine „patriotischen Feuerchen“ setzte, sich verwirklichten. So viel ist sicher, daß sie für den einen und den anderen der Zeitgenossen etwas geheimnisvoll in die Zukunft Weisendes hatten, und daß es sich verlohnt, in unseren argen Zeiten sich wieder einmal in die Grundgedanken jener Goetheschen Überlegungen zu vertiefen, die aus der Not einer verwandten Zeit geboren, von einer Schlichtheit und einer Überzeugungskraft sind, daß man es versteht, wenn Sulpiz Boisserée die in dieser Abhandlung niedergelegten Maximen mit der Solonischen Verfassung vergleicht und schreibt: „Sie geben, ein anderer Solon, den Deutschen in diesem Fache eine Verfassung, die sie im politischen vergebens wünschten“, ja sogar meint: „vielleicht tragen Sie dazu bei, die edlen Landsleute durch diese Verfassung über die Mängel der politischen zu trösten“.

München, Theodor Volbehr

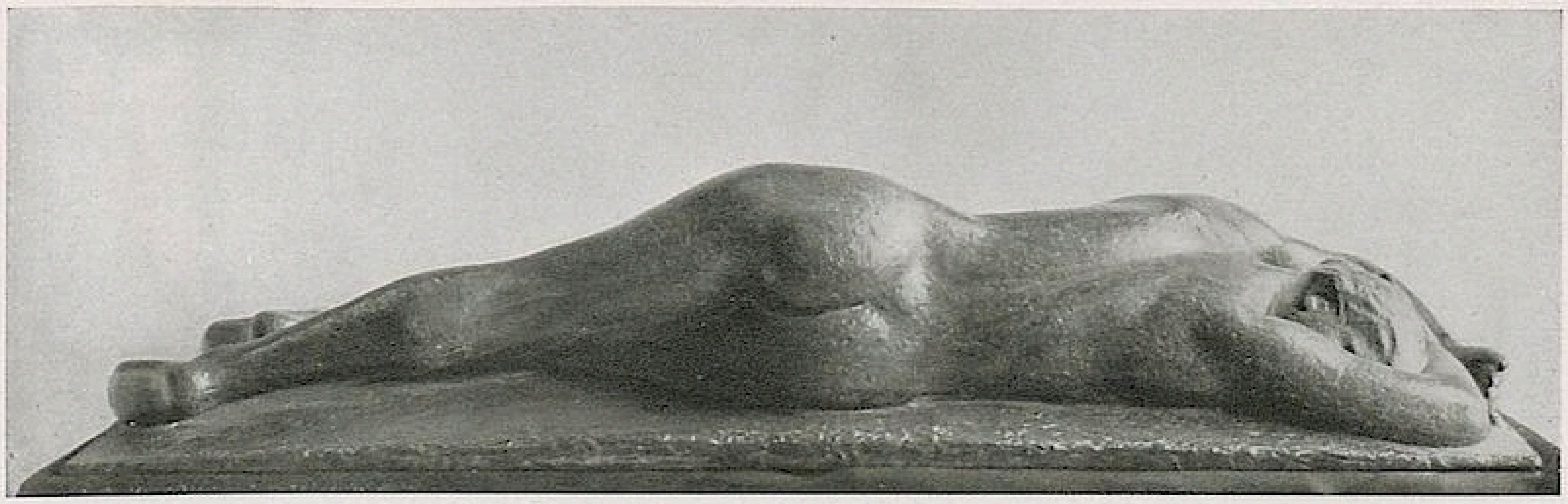
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ENSELING

WEIBLICHE MASKE

Städt. Kunstsammlungen, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF ENSELING LIEGENDE (BRONZE)

ZU DEN ARBEITEN VON JOSEF ENSELING

Das ureigene Wesen der Plastik zu fassen ist vielleicht schwieriger als das irgendeiner anderen Kunst. Die Plastik ist in dem ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmaterial insofern beschränkter und konzentrierter zugleich, als ihr nur der menschliche — auf einem Sondergebiet auch der tierische — Körper zur künstlerischen Formung aufgegeben ist. Sie hat, besonders wenn man von der „angewandten" Bau-, Dekorationsplastik, „Skulptur", Kunstgewerbe usw. absieht, nicht das weite Feld der malerischen Auslebungsmöglichkeiten, sie hat nicht den ganzen deskriptiven Darstellungsreichtum des Gemäldes, sie hat vor allem nicht die — im Vergleich zu ihr — ungeheure Freiheit der Architektur, die so oft zur Oberflächlichkeit, aber auch zum Kompromiß verleitet; die Zweckerfüllung eines architektonischen Programms ist viel undisziplinierter als die „Zweckerfüllung" einer plastischen Körperformung. Die Plastik ist ungleich eindeutiger, und ihr Urbild in der Natur, nämlich die in der Geschichte der Zeiten verhältnismäßig wenig sich ändernde Norm der menschlichen Figur, ist und bleibt das ewig gültige Phantom. Im Einklang mit dieser mehr äußerlichen Beschränktheit fordert die Plastik hohe seelische innere Disziplin, starke Konzentration, Feinheit der Nuancen und Effekte: sie ist in dieser Hinsicht die mimosenhafteste aller Künste. Wer Gelegenheit hatte, das Werden eines plastischen Werkes in der Werkstatt des Künstlers ständig mitzuerleben, wird — viel überzeugender als es mit Worten geschehen kann — auf dieses Geheimnis des spezifisch „Plastischen" stoßen und immer wieder von seiner undurchdringlichen Problematik überrascht werden. Warum wird die „Form" oft schon in einem anfänglichen Stadium, wo der Künstler nur die Natur sucht, so unnachahmlich eigenartig; während die Farbe hier nur in einem sehr beschränkten Maße als künstlerisches Ausdrucksmittel zu Gebote steht, während das Material an sich gegenüber der menschlichen Haut ziemlich leblos ist. Was arbeitet in dem Schaffenden als selbstgesetzgeberische Kraft — vielleicht unbewußt vom Willen der formenden Hand? Das Ziel ist hier viel weniger zu umschreiben und in eine Formel zu bringen als in den Schwesterkünsten Malerei und Architektur, wo leichter eine Theorie, ein System der ästhetischen Inhalte zu formulieren sind. Bei den Bildhauern selbst findet man darüber kaum einen Aufschluß und ihre Äußerungen umgehen das Problem oder stehen mit ihrem tatsächlichen Schaffen im Widerspruch. Hildebrand, der in seinem ursprünglichen, seelischen Empfinden durchaus plastisch orientiert war, stellte sich in der Auslegung seines Werkes flächenhaft-reliefartig ein, und sein Buch „Das Problem der Form" ist, soweit es das Wesen der Plastik zum Unterschied von Malerei und Architektur berührt, mit dem Grundempfinden des Malers im Sinne des Flächenkünstlers geschrieben. Anders bei Rodin! Es mag hier ein Satz aus Rodins „Nachlaß" angeführt werden, der zeigt, daß Rodin als Theoretiker der Plastik — nicht als produktiver Künstler! — mehr räumlich gedacht hat (ähnlich wie Hildebrand mehr flächenhaft). Er lautet: „Wenn ihr modelliert, denkt niemals in Oberflächen, sondern in Räumen." In anderen Sätzen Rodins spricht sich allerdings wieder rein plastisches Empfinden

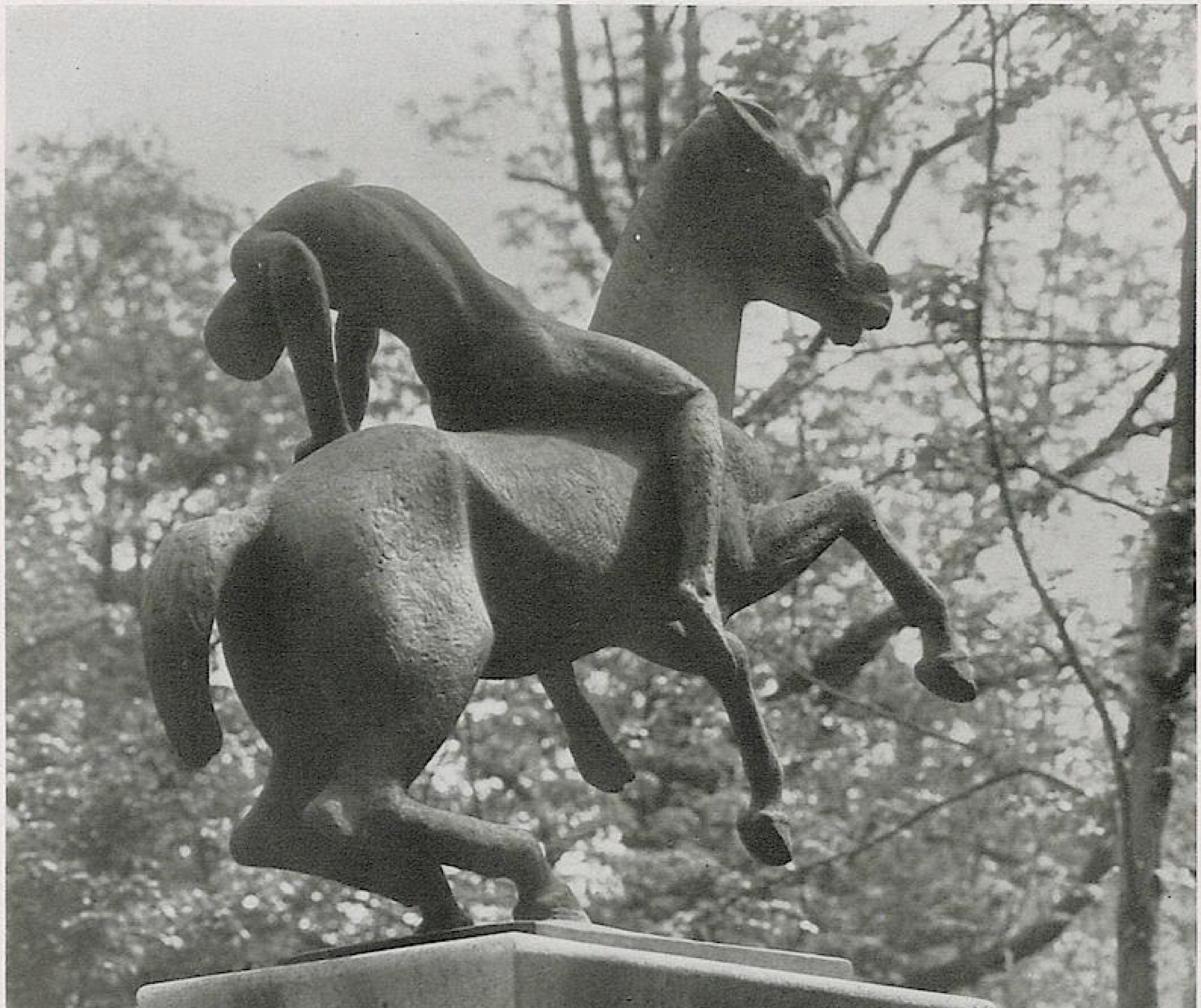
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ENSELING KRIEGERDENKMAL

aus: „Euer Geist fasse jede Fläche als die Endstelle einer Masse, die von hinten her drängt. Stellt euch die Formen vor, als drängten und wüchsen sie gegen euch. Alles Leben kommt aus einem Mittelpunkt, dann keimt es und breitet sich von innen nach außen aus. Desgleichen fühlt man in einer guten Skulptur immer eine mächtige, von innen drängende Kraft.“ Das ist rein plastisch gedacht. Es ist aber immerhin merkwürdig, welche Unsicherheit und Unklarheit gerade bei großen Künstlern zutage traten, wenn sie ihr künstlerisches Empfinden in Worten ausdrücken wollten.

Die Werke der meisten Durchschnittsbildhauer unserer Zeit werden den Betrachter wohl überhaupt kaum an solche Probleme heranführen; sie bleiben im technisch Funktionellen, im rhythmisch Dekorativen, in der im Material steckenden Aufgabe usw. als Wesentlichem befangen und rühren nur selten an jenes letzte Geheimnis des spezifisch „Plastischen an sich“. Hier scheint mir für Enseling das entscheidende Kriterium seiner Arbeiten einsetzen zu müssen. Wie weit ist z. B. in der Bronze „Industrie und Handel“ das autonom Plastische an dem symbolisch dekorativen Sujet durchzufühlen? Was gibt die Keramik „Pietà“ mehr als einen ungemein reizvollen Linienfluß des durch die Glasur hiezu prädestinierten Materials? Wie weit hat sich in der „Reitergruppe“ bei aller individuell malerisch geschickten Gestaltung ein höherer plastischer Typ durchgekämpft? Was schlummert

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF ENSELING DETAIL ZU NEBENSTEHENDEM KRIEGERDENKMAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ENSELING WEIBLICHE MASKE (BRONZE)

hinter den wundervoll belebten Zügen von Enselings Porträtplastik? Mit den wenigen Fragen ist schon ohne weiteres ein hohes Niveau dieser Kunst zugegeben. Enselings Leistungen überzeugen auf den ersten Blick als Leistungen eines starken künstlerischen Willens. Sie sind vor allem ganz selbständig, unmittelbar im Fluß der Zeit stehend, aus dem Erdgeist geboren, dabei aber ohne jede modische oder programmatische Beeinflussung irgendeiner Richtung. Sie sind ferner handwerklich fundiert, verraten den geborenen von der Pike an geschulten Bildhauer. Sie sind endlich vom Pulsschlag eines bestimmten Landes, eines lokalen Rhythmus beseelt. In Beziehung auf diese mehr allgemeinen Qualitäten lassen sich natürlich eine Menge von interessanten und guten Einzelheiten aus den Werken Enselings herauslesen. Es lassen sich auch aufschlußreiche Vergleiche mit anderen modernen Bildhauern anstellen und der Charakter des Künstlers —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ENSELING — FRAUENKOPF

Städt. Kunstsammlungen, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ENSELING PIETÀ (KERAMIK)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

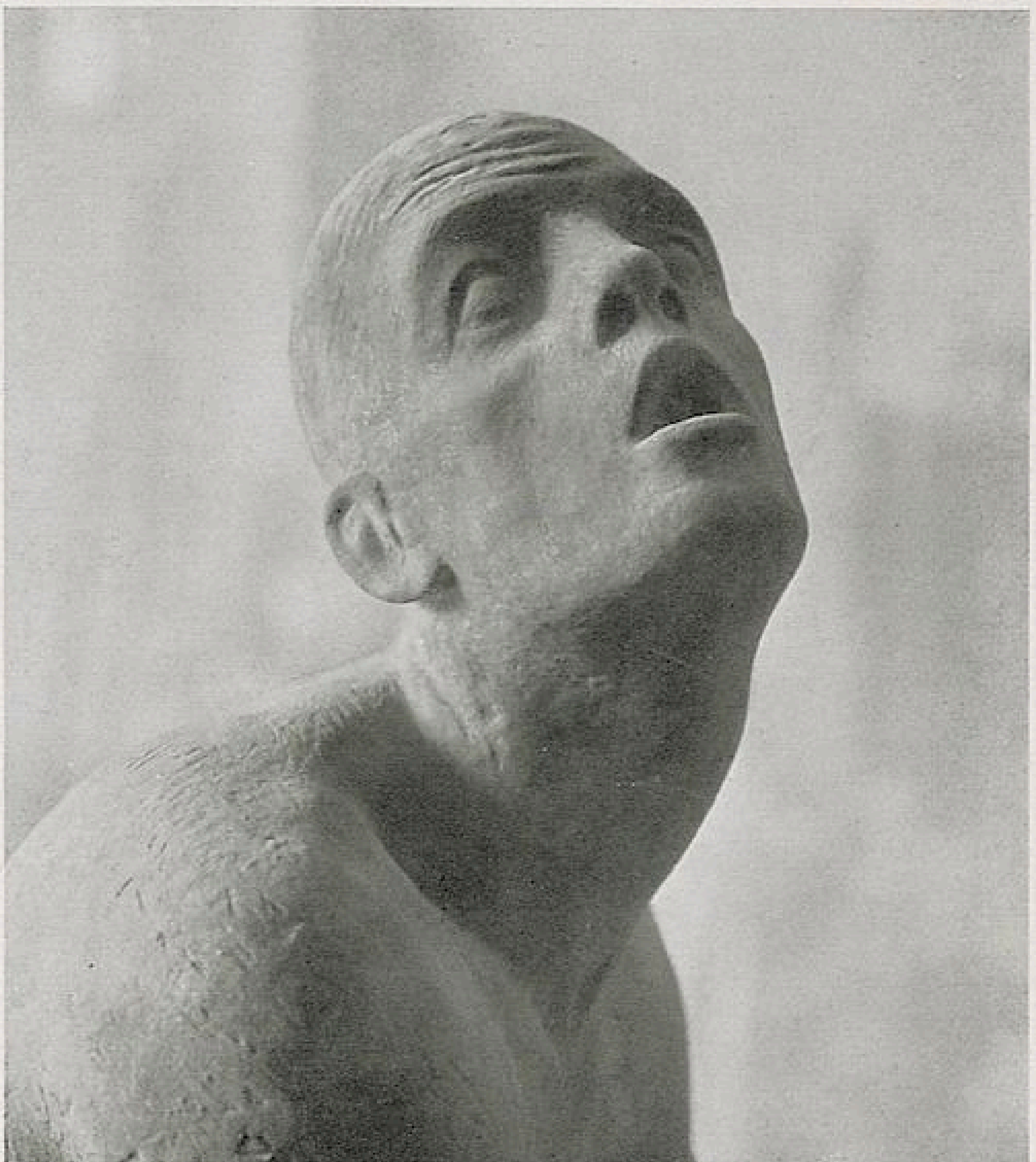
JOSEF ENSELING TÄNZERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

soweit das mit Worten überhaupt möglich ist — kann aus ihnen angedeutet werden. Wichtiger für die Weiterentwicklung scheint mir bei Enseling das Eingehen auf die hinter den Erscheinungen formende Kraft, die Konzentration auf das allen seinen Arbeiten gemeinsame, rein absolute plastische Vermögen. Wie weit kommt der Sinn, die Idee der Plastik κατ' ἐξοχήν bei Enseling zum Ausdruck? Kann man diese Idee auch nicht in eine Formel bringen, so kann man sie doch am Werk selbst erleben, so kann doch der Künstler dieses Unsinnliche im Sinnlichen immer mehr und mehr steigern und gerade dadurch auch die sinnliche Formenkraft verstärken. In Enselings „Tänzerin" liegt eine lastende Erdenschwere und zugleich ein nach oben ziehender Geist. Plastisches Wirken äußert sich durch ein von innen pulsierendes, nach außen strebendes Pochen am kubisch-konvex Körperhaften. Die ursprüngliche Kraft des Plastischen ist: Erde, Stein, Erz usw. durch Belebung vom Mittelpunkt der Masse aus zu entfalten, zu vergeistigen, zu enthüllen. In der Gestaltung von innen — wie sie Rodin angedeutet hat — liegt das Wesentliche. Je naturhafter, elementarer die aus sich pochende Kraft des Plastikers zum Ausdruck wird, je mehr die erdenschwere Masse vergeistigt und von starkem, zentrischem Leben beseelt ist, desto mehr wird der Künstler aus dem eigentlichen Quell seiner Kunst schöpfen können, desto näher kommt er ihrem Geheimnis.

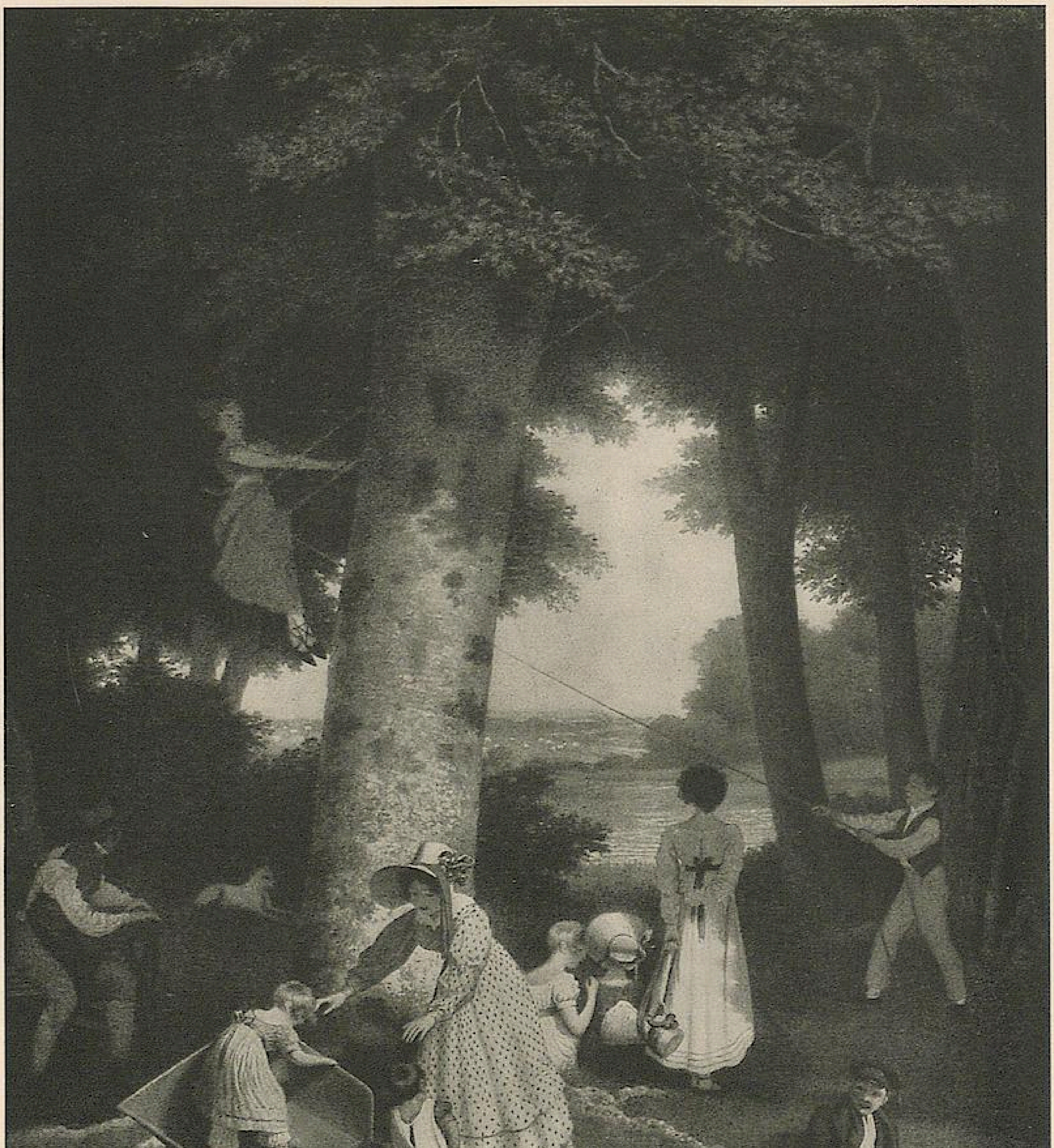
Wenn wir im Anblick der Arbeiten Enselings zu solchen Überlegungen geführt und aufgefordert wurden, so kommen wir dem Wesen des Künstlers hierdurch vielleicht näher, als durch eine mehr äußerliche Analyse alles dessen, was er zu erzählen und über sein Programm zu sagen weiß. Ausschlaggebend ist schließlich nur, daß ein stark und primär plastisches Grundempfinden vorhanden ist — was heute durchaus nicht jedem Bildhauer zugestanden werden kann — und daß dieses reine Grundempfinden bei Enseling zu einem sofort überzeugenden Ausdruck kommt.

Herman Sörgel



J. ENSELING MÄNNLICHER KOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JEAN LAURENT AGASSE

ERHOLUNG IM WALDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. J. BIEDERMANN BODENSEE

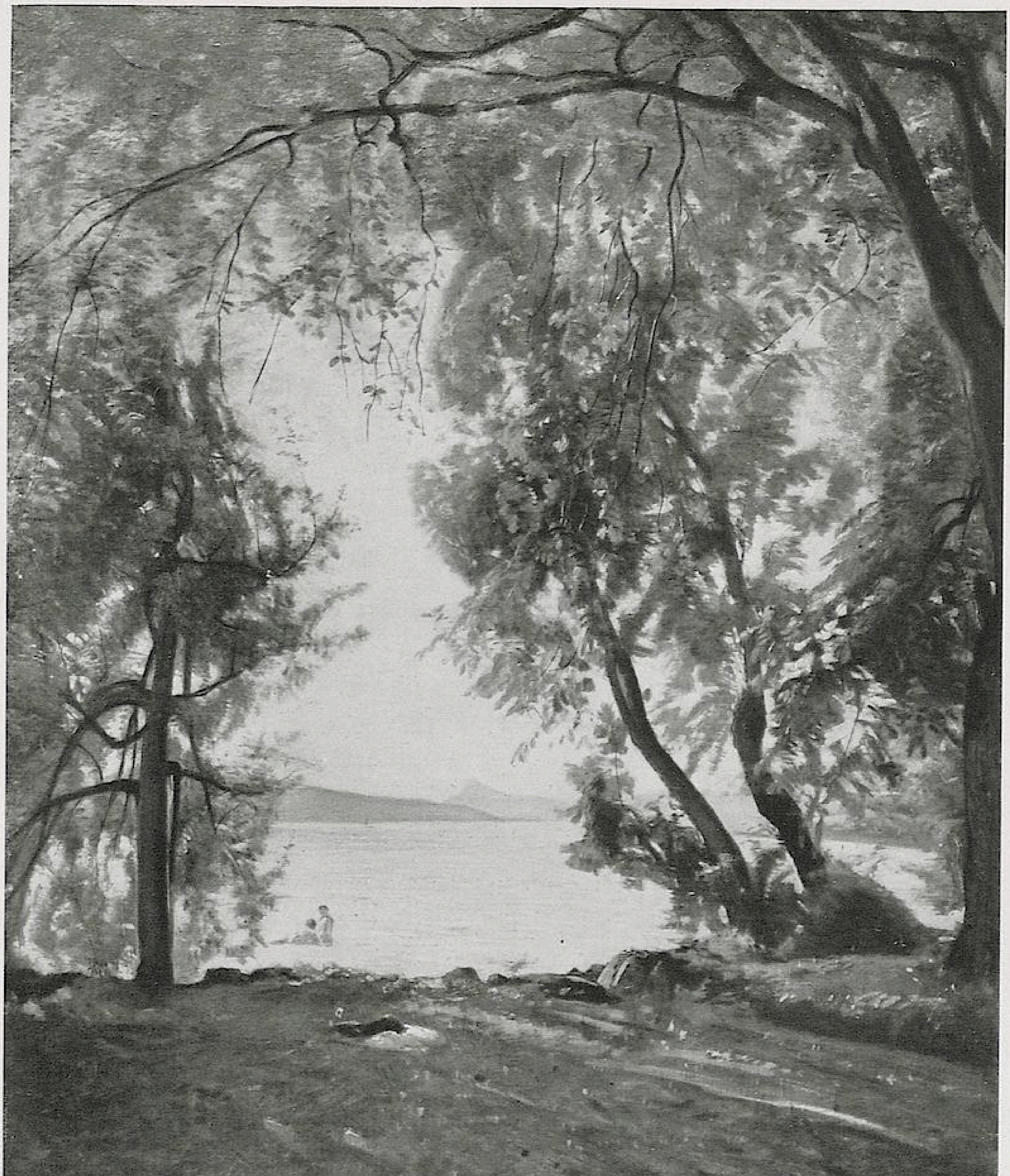
DIE GROSSE SCHWEIZER KUNSTAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Die Schweizer Kunst ist in Karlsruhe zu Gast. Sie ist würdig aufgenommen worden*); der festliche Charakter, den die gutgebaute und beflaggte Ausstellungshalle am Eröffnungstage trug, dauert fort. Tausend Kunstwerke stellen dort ein Jahrhundert künstlerischer Arbeit dar, mit einem umfangreichen Heute an seinem Ende, dessen Ziele noch nach vielen Richtungen strahlen; ein Land tritt als Gesamtheit auf, das durch seine bloße Beschaffenheit einen solchen Überblick bedeutungsvoll machen mußte. Denn in den regsamen paar Städten der kleinen Schweiz spiegeln sich die Nationen, dringen ständig über die lockern kulturellen Grenzen hinweg dort in ein Zentrum, das mit lebhaftem Geist ihre Ideen empfängt und verarbeitet, oftmals aber auch, und überraschend, aus der Mitte seines eigentümlichen und wurzelfesten Wesens heraus selber Künstler entsendet hat, die heute ganz Europa angehören. Ein ständiges Hin- und Herfließen zwischen Geben und Nehmen, fremder Kultur und eigenem Charakter macht das künstlerische Leben der Schweiz aus und liegt dem Anblick dieser Ausstellung zugrunde.

Die retrospektive Abteilung des 19. Jahrhunderts vermeidet zwar ausdrücklich den Anspruch einer vollständigen Darstellung seiner Geschichte; sie gibt jedoch eine lebendige Gesamtskizze, die, bei schuldigem Tribut vor bekannten Gestalten, auch vergessene Dinge wieder nahe rückt, Lieblinge heraushebt, Epochen und Persönlichkeiten leuchten läßt. — Die Generation der Jahrhundertwende tritt haupt-

*) Vgl. den einführenden Bericht im Septemberheft.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BARTHÉLEMY MENN SEEUFER

Museum, Winterthur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH FÜSSLI LÖWENKAMPF

sächlich mit den Namen Füssli, Töpffer, Biedermann auf — alle drei in der feinen und nachdrücklichen Schlichtheit eigener Kabinette. W. A. Töpffer der Vater malt liebevolle duftige Bilder, die etwa unserer deutschen Frühromantik entsprechen; Töpffer der Sohn deutet in Zeichnungen, unter denen sich auch besonders schöne Landschaftsstudien befinden, sein hervorragendes karikaturistisches Talent an, das Wilhelm Busch an geistvollem Humor bedeutend übertrifft — weniger geschult, freizügiger und kraftvoller als der feine Disteli, dem ebenfalls, als einem in Deutschland fast Vergessenen, ein kleiner Raum gewidmet ist. Beide Töpffer waren in England mit Agasse befreundet, dem Tier- und Genremaler, von dessen zwei gezeigten Bildchen namentlich die „Erholung im Wald" entzückt; es ist eine der Perlen der Ausstellung. Den größten Eindruck macht jedoch Füssli, der nach England Ausgewanderte, der Älteste von ihnen. Ein Empire voll barokker Bewegtheit der Komposition, voll Leidenschaft der Geste und des Gefühls ist sein künstlerischer Ausdruck, eine eigne einsame Natur sein Wesen. Fühlt man ihnen allen die Schulung übernationaler Denkart, die das damalige Leben beherrscht, deutlich an, so wird bald darauf die von der Schweiz ausgehende Malerei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BUCHSER FRAUENBILDNIS

durch J. J. Biedermann und seinen Kreis in bürgerlich und national konkrete Grenzen geleitet. Neue Sachlichkeit der Technik und der Anschauung läßt seine Bilder schlicht, manchmal sogar ein wenig trocken erscheinen, sichert ihnen aber gerade heute, wo wir an einer ähnlichen Stelle der Entwicklung stehen, Verständnis und Sympathie. Mit zwei großen Rheinlandschaften beginnend, in denen noch die zarte Weichheit des vergangenen Jahrhunderts nachklingt, läßt sich seine Entwicklung bis zu der wasserklaren Technik seiner typisch kleinformatigen Landschaften verfolgen, die dem Biedermeier Süddeutschlands anregend nahestehen.

Reicher an Umfang und Persönlichkeiten stellen sich die mittleren Generationen des 19. Jahrhunderts dar. Aus einer größeren Gruppe von Landschaftern malen Diday und Steffan das gepflegte und gefühlvolle Lob der schönen Natur, das überall den Durchschnitt der Jahrhundertmitte bildet und auch die große Sommerlandschaft des berühmten Calame, dort ins Akademische gewendet, beherrscht. Barthélemy Menn, der um 1815 geborene Lehrer Hodlers, dessen zwei frühe Figurenbildchen feine klassizistische Haltung bewahren, wird später, nach dem Aufenthalt in Daubigny, zu einem Landschafter im Sinne seines Freundes Corot: ganz einfach im Aufbau, aber voll überschwenglicher Zartheit des Pinsels. Daneben begegnet man schönen Bildern Stäblis, des Schirmer-Schülers, und Frölichers, dessen dramatisch bewegte Kompositionsart noch mehr an Schirmer denken läßt, während Robert Zünd seine poetischen Eichenwälder Blatt für Blatt, Strauch für Strauch nachbildet, ohne die farbige Idee und die träumende Lyrik der Stimmung zu verletzen. Auch Kollers schöne Ahornstudie gehört in diesen Kreis; das bekanntere „Mädchen mit Rind", in feinem landschaftlichen Milieu, ist von der glücklichsten Einfachheit der Komposition.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ SCHIDER AM CHINESISCHEN TURM IN MÜNCHEN
Öffentl. Kunstsammlung, Basel. Mit Genehmigung der Galerie K. Haberstock, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL STAUFFER-BERN

BILDNIS DER GRÄFIN SMIRNOFF

Städt. Museum, Elberfeld

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND HODLER THUNERSEELANDSCHAFT

Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie., Zürich-Leipzig

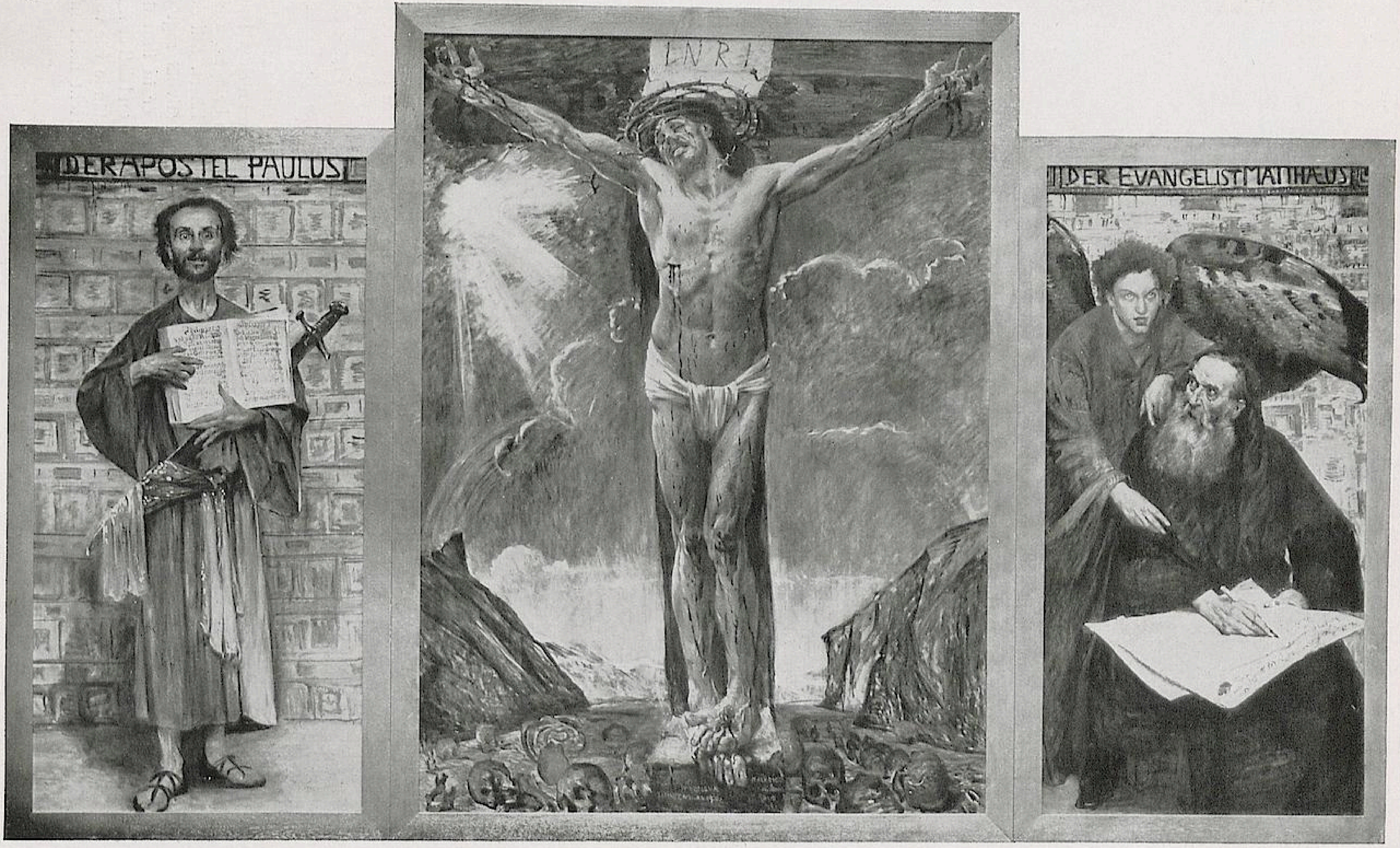
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

27

4*

MAX BURI — MUTTERIDYLL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOVIS CORINTH

GOLGATHA. ALTARGEMÄLDE FÜR TAPIAU. 1910

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD VALLET — SONNTAGMORGEN
Kunsthaus, Zürich

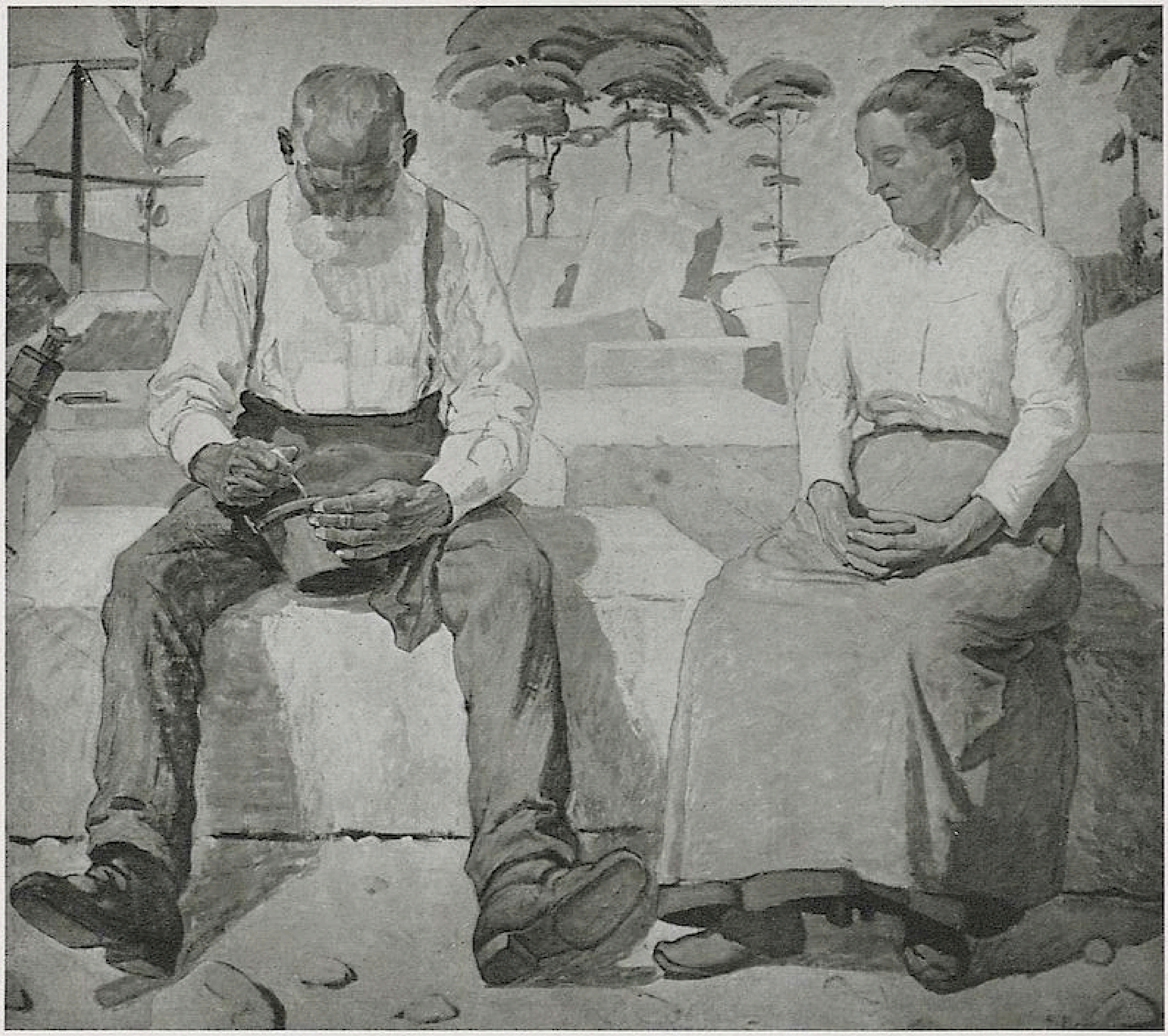
Mit besonderer Freude lernt man Frank Buchser näher kennen. Seine drei Porträts, die paar Studien behaupten so außerordentlichen Rang im Rahmen der glänzenden Werte dieser Ausstellung, daß nur der Blick auf die Besonderheit seines Charakters die Tatsache seiner verhältnismäßig geringen Wirkungsbreite ungefähr verstehen läßt. Dieser Buchser, der die hervorragendsten Gaben besaß, den sein leidenschaftliches Temperament, sein Bedürfnis nach beständig neuer künstlerischer Anregung von einer Reise, einem Erdteil in den anderen trieb, war, wie ihm die Spontanität eines Eindrucks alles bedeutete, so auch wirklich in seinen Porträts und den ungezählten Studien, oder was dem gleicht, am glücklichsten; dort ist er er selbst, Autodidakt, Entdecker, Impressionist zuweilen aus Genialität und lebensvoller Persönlichkeit, keiner Richtung zugeschworen und doch in vieler Richtung hin bewegt. Das „Bildnis des Herrn W." ist nicht nur künstlerisch eins der besten Bilder der Ausstellung, es ist auch im Rahmen seiner Zeit eine Überraschung. Nicht umsonst hört man, daß Buri nicht müde geworden sei, den „Großvater Wetli" zu rühmen; — er mag sich die Betätigung eigner künstlerischer Ziele an diesem Bild erfragt haben, das großen Zug des Aufbaues, kühne Darstellung des sonnigen Pleinair mit vornehmster Detailarbeit verbindet.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GIOVANNI GIACOMETTI DAS ROTE HAUS

Man begreift aber auch, daß zwischen Buchser und Böcklin, dem gleichaltrigen Antipoden, keine Sympathie bestehen konnte. Böcklins Schwerpunkt — das lassen die etwa 20 hier gezeigten Bilder wieder neu erkennen — liegt nicht im Gebiet des Augeneindrucks, sondern im genauen Gegenteil: der stark mit literarischer Phantasie erfüllten künstlerischen Vorstellung. Er hat die Natur in ihrer buntesten Traumhaftigkeit umfaßt. Die Auswahl der Ausstellung bringt feine und zurückhaltende Frühwerke ebensowohl wie die populäre Note, die zum Bilde Böcklins gehört. Die wundervolle „Klio“, ein in der Basler Kunsthalle deponierter Privatbesitz, vereinigt unter ihnen vielleicht die meisten Vorzüge des Böcklinschen Genius. Der Charakter einer allgemeinen Gültigkeit, die, weit entfernt vom Standpunkt „l'art pour

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



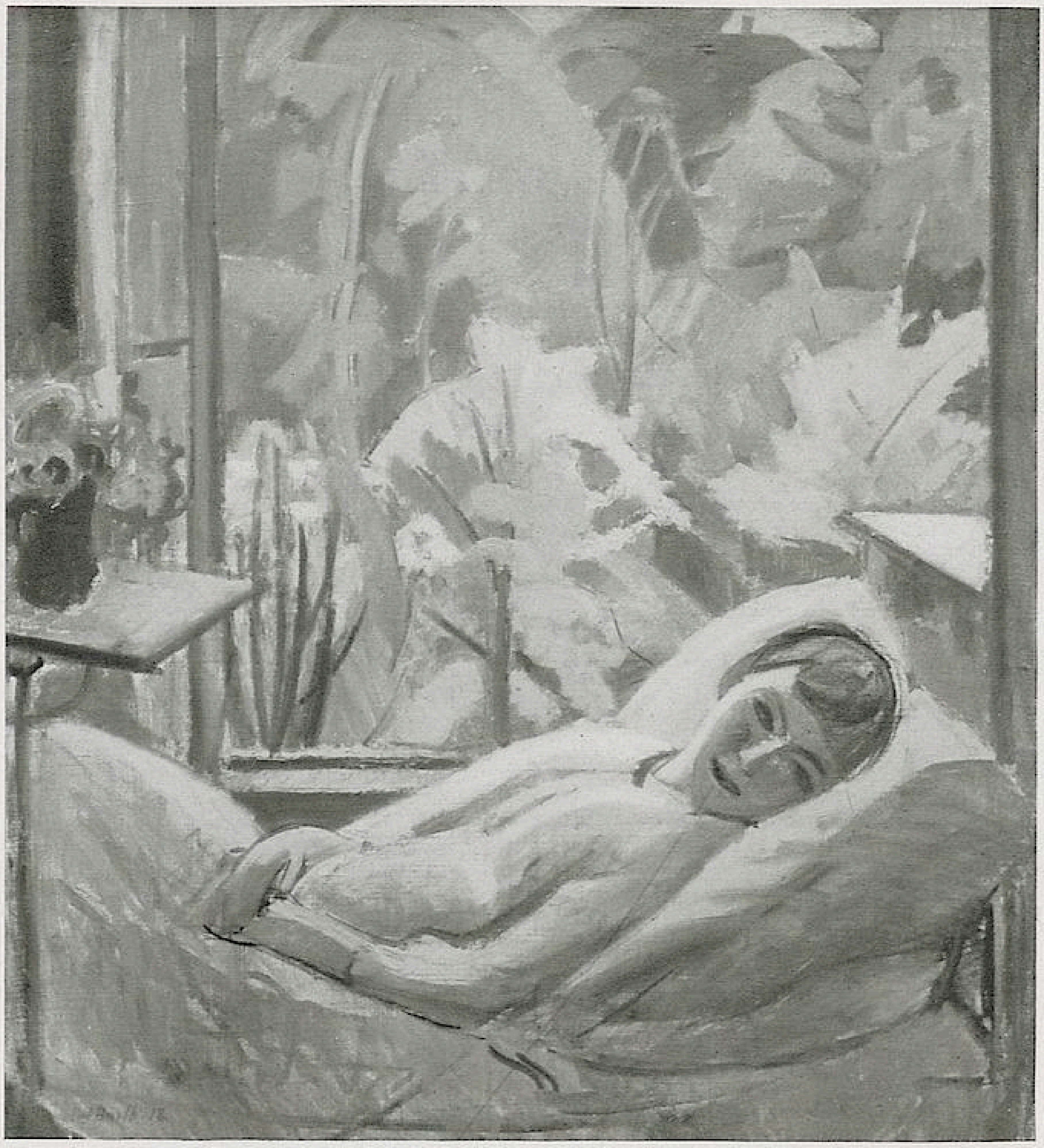
EDUARD BOSS — MITTAGSMAHL DES STEINBRECHERS
Kunstmuseum, Bern

l'art", stellenweise auch außerkünstlerische Mittel braucht, ist der starke Kern an Böcklins kraftvoller Gestalt. Und es hat mehr als Oberflächliches zu bedeuten, wenn sich im Böcklinsaal das Publikum am meisten drängt, trotzdem er der einzige ist, — Böcklins Prachtliebe verträgt nicht die Nachbarschaft eines einfachen Zementbodens — bei dem die geforderte Sparsamkeit der äußeren Aufmachung der Ausstellung sich fühlbar macht. Zeichnungen Böcklins erscheinen im anschließenden Korridor, für Karlsruhe besonders interessant die Studie zu dem Bilde „Sorge und Armut", deren gedrängte Unmittelbarkeit noch schöner ist als die Form des fertigen Bildes.

Zwei Schüler schließen sich ihm an: Sandreuter und Preiswerk, dessen reizvolles „Strickendes Mädchen" zwar mehr an Thoma oder Scholderer erinnert. — Stauffer-Bern erhielt, mit zahlreichen Radierungen und dem Porträt der Gräfin Smirnoff, ebenfalls ein Kabinett für sich. Und wie immer, so macht auch hier die Isolierung das künstlerische Zeichen der Persönlichkeit besonders offenbar; es ist das Ergreifen des „individuellen Augenblicks" der dargestellten Person, das Stauffers Arbeiten, abgesehen von ihrer technischen Bravour, so besonders auszeichnet.

Dieser Art eines im Oeuvre Buchsers und Staufers etwa wirksamen unbewußten Impressionismus stehen innerhalb der schweizerischen Kunst nur wenig Impressionisten der bewußten Richtung gegenüber: Durand in seiner „Zirkusszene", und Schider, der Maler des schönen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL BARTH DIE GENESENDE

„Chinesischen Turms“ und der noch schöneren Studien, in denen der Geist Manets wirkt. Es ist wahr, daß Schider, daß der Impressionismus fremdartig anmutet im Rahmen der übrigen Schweizer Kunst; gerade diese Ausstellung, die ja nicht auf vorgefaßter Meinung eines bestehenden schweizerischen Kunstidioms basiert, sondern nur die künstlerischen Ströme zeigt, die von dort ausgingen oder dort kreuzten, mag beweisen, daß der Impressionismus keine schweizerische Angelegenheit gewesen sei, so wie er ja auch nur teilweise eine deutsche gewesen ist.

Es steht nicht so, daß es eine Schweizer Kunst gibt in dem Sinn, daß überall ein spezifisches nationales Etwas fühlbar wäre; man weiß es und man sieht, daß das Milieu aus freier Wahl stärker ist als das Erbe des Geburtslandes; wohl aber konnte es eine schweizerische Kunst geben, im Augenblick, wo gerade aus dem schweizerischen Ingrediens einer künstlerischen Persönlichkeit einmal der unbewußte Schaffensantrieb wie aus tiefem Boden entsprang. Dies geschah in der Generation Hodlers. Er selber, Westschweizer seiner Neigung nach, der in Frankreich keinen Widerhall gefunden und Deutschland, das ihn von Natur verstand, nicht geliebt hat, ist uns nur noch als Schweizer denkbar. Der übermächtige Charakter, der er vor allem war, die herbe Hartnäckigkeit seines ganz einsamen Weges scheinen weder in der europäischen Durchschnittsgroßstadt noch in enger Provinz möglich; auch Segantinis starker Eigen-

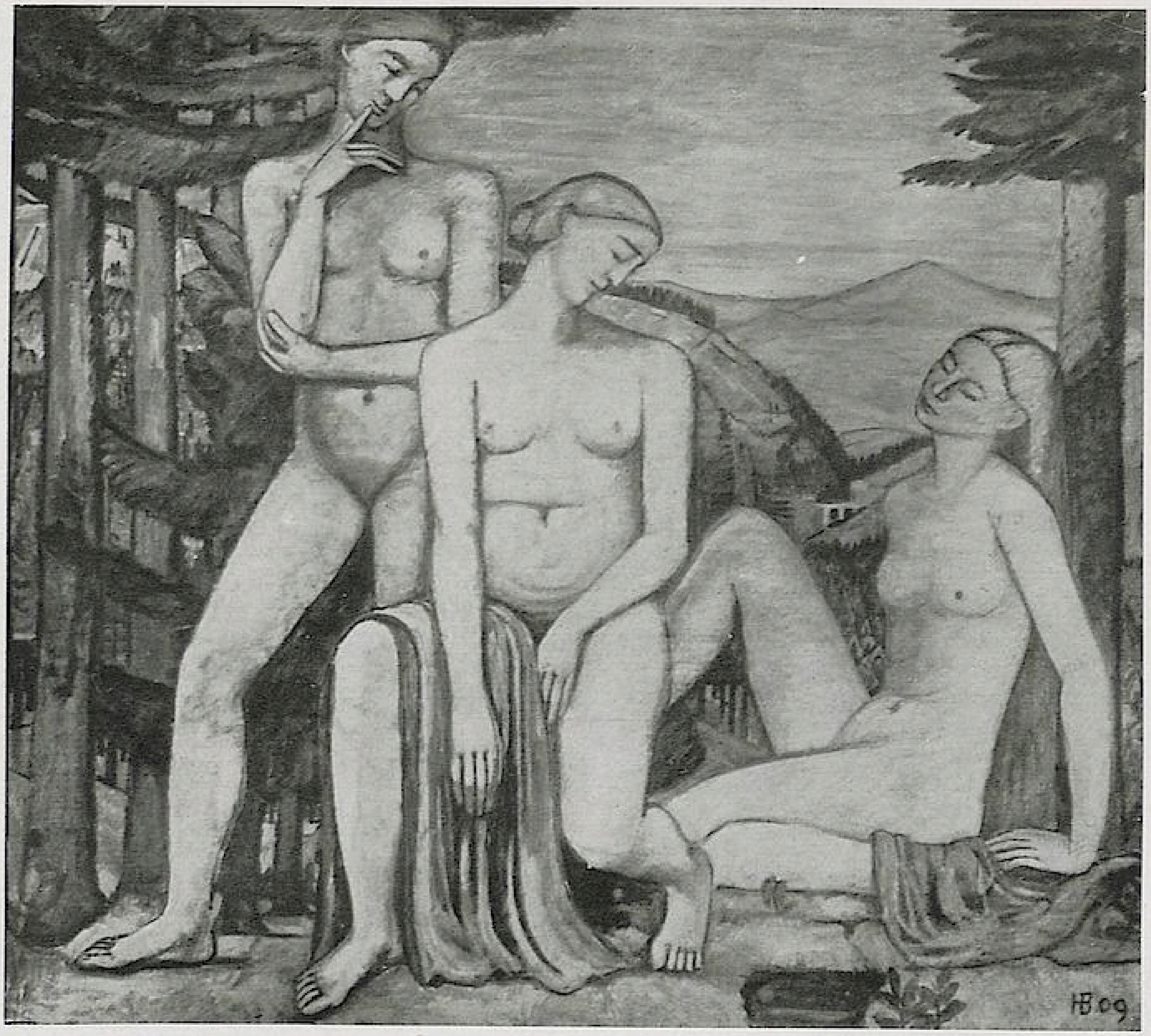
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CUNO AMIET ENTWURF ZUM „ENTZÜCKEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI DIE BEGEGNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS BRÜHLMANN GROSSES FIGURENBILD

sinn, den seine Technik schon mit Händen greifen läßt, Buris besinnlich bäuerliche Gelassenheit entstammen ganz der schweizerischen Atmosphäre, die heute wie damals dem originalen Menschen günstig ist. Welti, der Böcklinschüler, ist viel eher in Deutschland denkbar, denn auch dort — niemals in Frankreich — drückt Gedankenreichtum sich oft in naiver Sprache aus. Vallet und der frühe Boss sind weitere Trabanten dieses „schweizerischen" Kerns der Schweizer Kunst, wenngleich mehr in dem Sinn illustrativer Auffassung lokaler Eigenart.

Mit allem Recht behaupten daher Bilder dieser Gruppe den wohlgestalteten achteckigen Eingangsraum der Ausstellung, für den sie ohnehin durch die kräftige Farbigkeit ihrer großen Formate sich am meisten eigneten; es sind Fanfaren, die ein Orchester übertönen. Hodler, der mit den Bildern seiner Jugendentwicklung seit 1878 eine Wand des großen Nebensaales, und mit kleinen Formaten jeder Zeit und Technik ein ausgezeichnetes Kabinett und dessen Umgebung einnimmt, gilt vielen als Höhepunkt der Ausstellung. Zu sehen, wie sehr er schon in den frühesten Bildern er selbst war — denn enthält nicht schon die strenge Komposition des frühesten Mädchenbildes, die betonte Linienhaftigkeit seiner Hände, die Notwendigkeiten jeder späteren Entwicklung? — wie weltenfern er schon damals von dem feinen, dem bezaubernden Menn gewesen ist, der doch sein Lehrer war, wie jedes Bild errungene Erkenntnis ist, aus Gesichten geschaffen, die ihn in der Einsamkeit überwältigten, ist tief bedeutsam. Die Vergleichsmöglichkeit überhaupt, die die Ausstellung wie noch keine andere ermöglicht, läßt gerade Hodlers Gestalt immer abgerückter und unbedingter, immer einziger erscheinen. Was spätere Künstler, was der Expressionismus von ihm gewinnen konnte, war außer ein paar darstellerischen Rezepten eins: der Mut zu einem Ich, wie unge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL BURCKHARDT AMAZONE

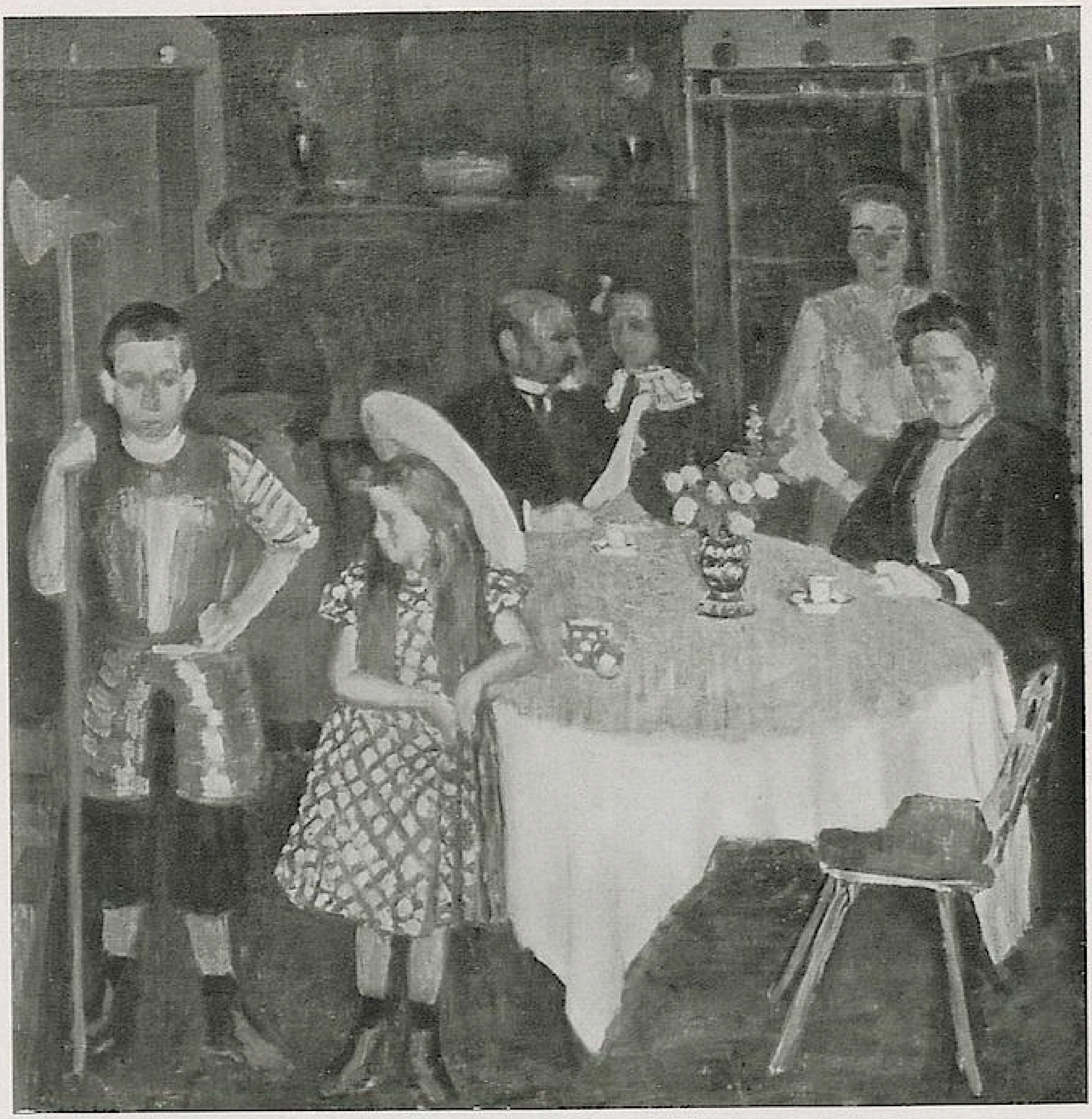
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN HALLER HALBAKT

wohnt und ungefüg es immer sei; es ist dies starke große Ich der Stempel jeder Hodlerschen Äußerung. So hat auch Buri nach langem Suchen an Hodler sein Selbst aufgerichtet und seinem wortkargen Schweizertum die Sprache gefunden: eine ruhige, feste Form, ohne das Lodern des Genies, doch groß in der Schlichtheit des Aufbaus und der Farbe, Bilder einer breiten, bäuerlichen Existenz, keines schlechter als das andere, lauter fertige Dinge; ein Wesen, an dem man wohltuendes Gefallen finden muß. Segantini, um dessen Zugehörigkeit sich drei Nationen streiten, ist um seines schweizerischen Milieus willen wenigstens mit 2 Hauptwerken aus reifer Zeit gut vertreten.

Seltsam berührt es, zu sehen, wie wenig Hodler für die Folgezeit der schweizerischen Malerei bedeutet hat. Man war doch geneigt, ihn für den Umwandler seiner Zeit zu halten! Die Zukunft wird sich gewöhnen, Hodler als künstlerische Gestalt zu verehren, nicht aber eine Epoche nach ihm benennen. Denn die neue Richtung der Schweizer Kunst seit Hodler, mit Amiet und Blanchet in vorderster Linie, verläßt seine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

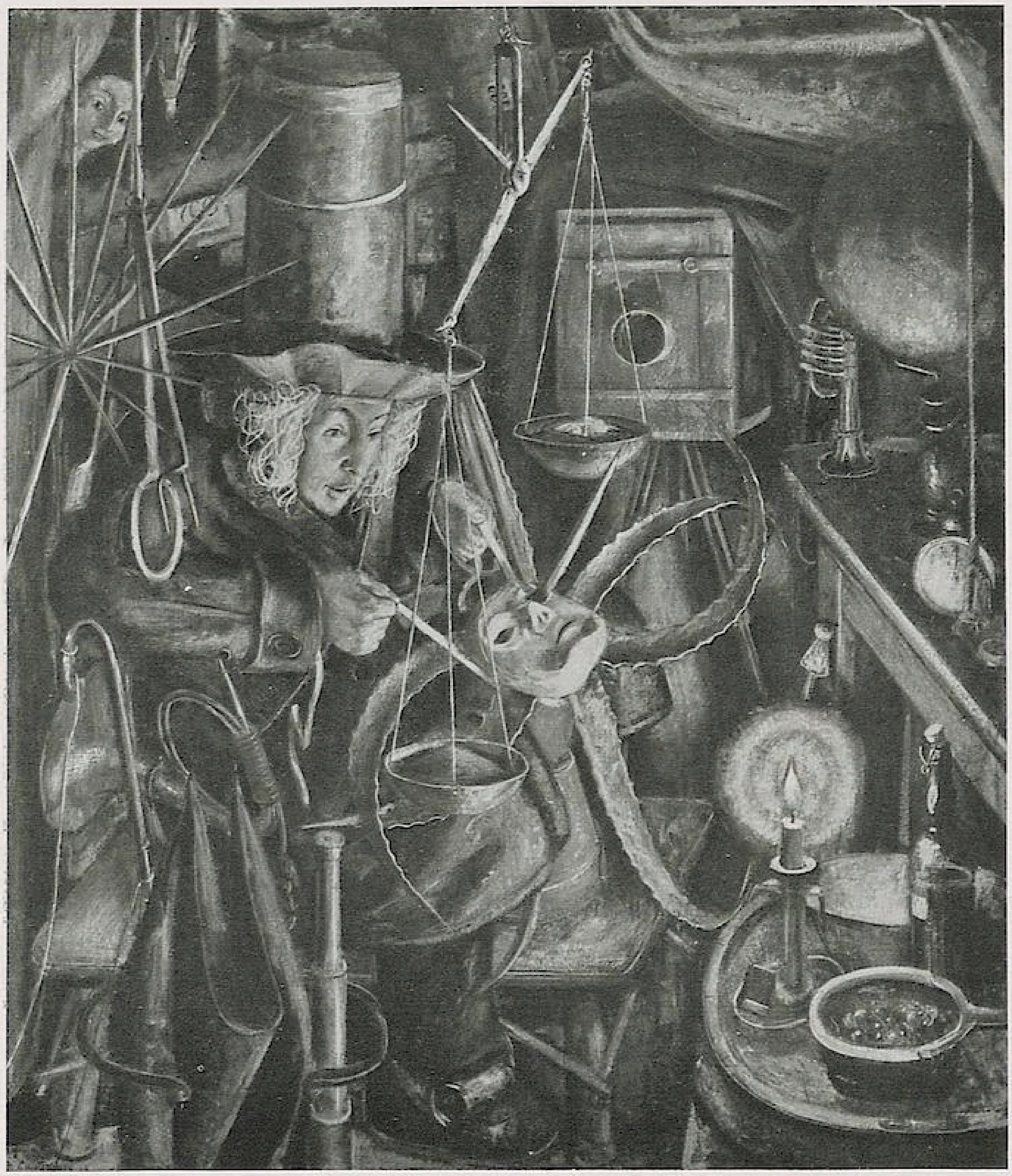


JOH. JAC. LÜSCHER FAMILIENBILD AM TISCH

Spur fast gänzlich, ist aber anderseits nicht ohne die Franzosen, ohne Cézanne, Derain, Matisse zu denken. Eine Malerei, die französische Anregungen verschiedenster Art resorbiert hat, „Neo — impressionismus" in jeder Form, ist das Kennzeichen des größeren Teils der schweizerischen Kunst des letzten Jahrzehnts. Während Deutschland, für sich abgeschlossen, schwere Wege ging, seinen Expressionismus erlitt, — so darf man heute wohl sagen, im Gedanken an die geistigen Kämpfe, die er bezeichnet, — blieb die Schweiz mit dem Westen verbunden. — Amiet, eine reiche, leicht beeindruckbare Persönlichkeit, dessen „Kranker Knabe" immer noch sein gerühmtestes Bild bleibt, malt heute als Bestes kräftige, farbig aufgelöste Landschaften in pastosem Pinselauftrag, die ein weniges von van Gogh mit Virtuosität handhaben; Blanchets flüssig gemalte Porträts mit erdigem Grundton der Farbe berühren uns näher, vielleicht weil seine Möglichkeiten ganz in der Intensität beruhen. Von P. Barth liegt mindestens das Hauptbild, die „Genesende", ebenfalls in der Richtung der blumig hellen französischen Malerei der Gegenwart, die dann in Barraud, Bressler, François zur äußersten Wirkung geht. Bilder dieser drei sind wie helle Sommerstoffe, unbeschwert, graziös und zart, geistreich im Einfall, wenn auch nicht tief; und selbst das Tageslicht scheint heller in den Räumen, wo sie hängen. Hornung, Guinand, Sturzenegger bringen entsprechende feine Kabinettstücke der Landschaft.

Die Produktion der nach Westen orientierten Schweiz ist im Augenblick die stärkere. Denn was die vielleicht dazu bereite deutsche Schweiz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARTIN LAUTERBURG DER LABORANT

im vergangenen Jahrzehnt von unseren Führenden hätte lernen können, war wohl einem Land, das keinen Krieg gekannt hat, nicht gemäß. So gibt es ebensowenig einen schweizerischen Expressionismus wie es dort einen Impressionismus gab. Moillet und A. Bailly haben sich nur der technischen Seite des Problems bemächtigt; Pellegrini, auf den die Schweiz mit Recht große Stücke hält, ist zwar ein Sucher der großen Form, aber durchaus kein Expressionist; die ganze Basler, Berner Malerei, die Lüscher, Surbeck, Donzé malen meist dunkelfarbig schlicht und gleichsam unberührt von den neueren Strömungen der Kunst.

Doch schon bereitet sich auch die jüngste malerische Prägung, wie sie eben jetzt in Mannheim unter dem Titel der „neuen Sachlichkeit" in ersten Zusammenhängen gezeigt wurde, auf breitem Boden und mit ausgezeichneten Namen auch in der Schweiz vor. P. Th. Roberts sensible und großzügige Bilder verdeutlichen diese, überraschend, am stärksten; ob ihre verführerische Schönheit mehr ist als romantischer Eklektizismus, muß die Zukunft sagen. Neue emailglatte Technik zeigen ein paar gute Bilder I. L.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL BODMER WINTERLANDSCHAFT

Gamperts und Stöcklins; auch Lauterburg und Rüegg nähern sich diesem Zusammenhang, während Huber, weniger prägnant als persönlich, nur wie sie alle, der Natur sich hingibt, die — zum wievielten Mal! — der neue Leitstern einer Kunst geworden ist. —

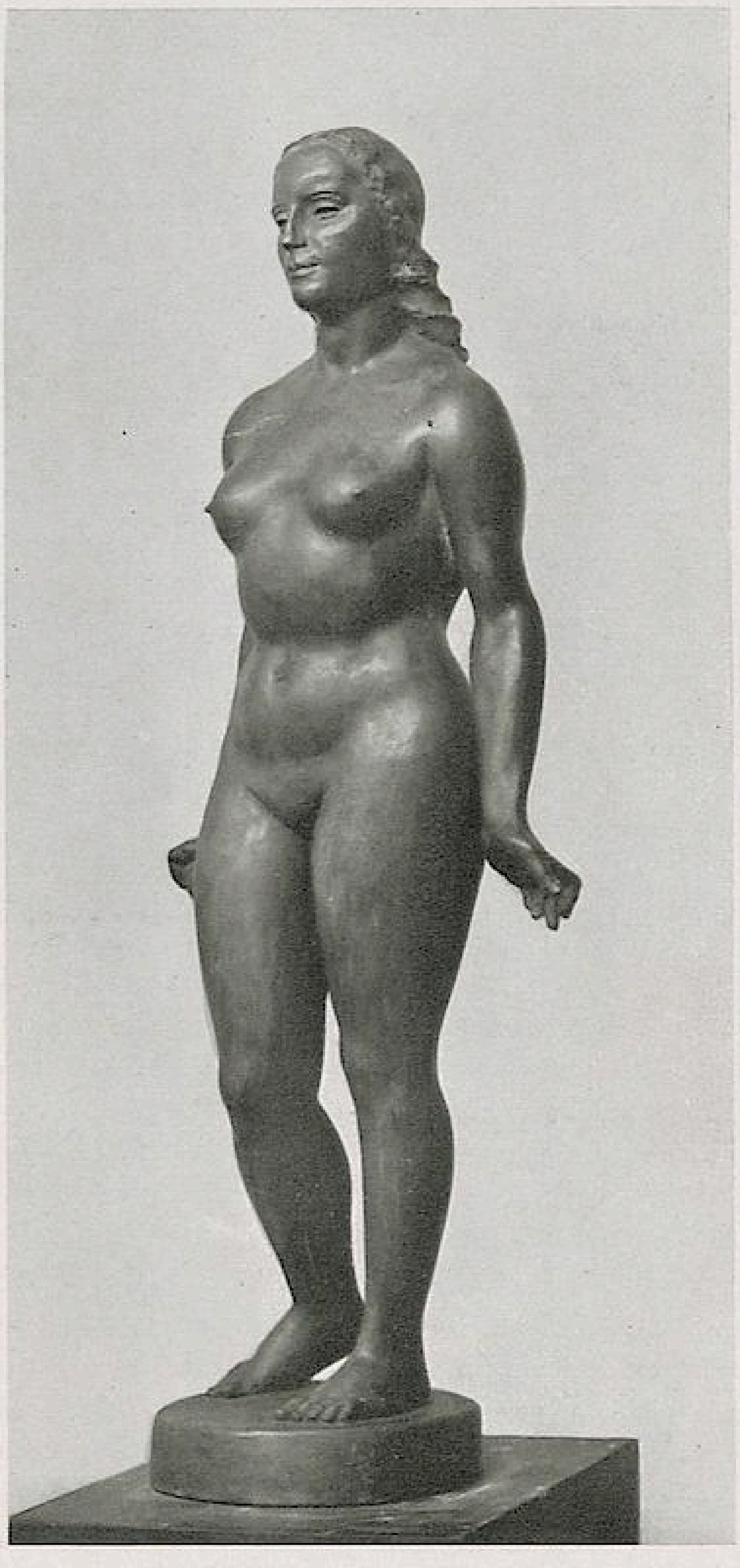
Fast alle Maler namentlich der deutschen Schweiz schaffen bisweilen Wandbilder, zu denen das auch in der Kunstpolitik demokratische Land mehr Gelegenheiten öffnet als irgend ein anderes. Es mag mit der Abwendung vom Geiste Hodlers, mit der Vorherrschaft des Staffeleibildes französischer Art zusammenhängen, daß der Erfolg ein sehr geteilter bleibt. Viele verwechseln Wanddekoration, wie sie ja auch jeder Buri bietet, mit dem eindeutigen Begriff des Wandbildes, oder lehnen sich an alte Vorbilder allzudeutlich an. Die Loggienbilder Amiets verfehlen durch diffuse Farbengebung den Charakter, Pellegrini trifft das Rechte eher in Teilstudien als in dem großen Bild „Die neue Zeit". Gute Wandgestaltungen hat die Züricher Universität geschaffen; gewiß darf man auch in Heinrich Altherr Hoffnungen setzen; und doch wissen wir wohl, daß nur eine Allgemeinheit und Gemeinsamkeit den wahren Stil des Wandbildes schaffen kann.

Vieles macht die Malerei, der bewegliche Spiegel modern-beweglichen Daseins, von sich reden, indessen die Plastik in engerem Aufgabenkreis unangefochtener und stetiger sich entwickelt. Die Ausstellung zeigt aus sachlichen und technischen Gründen fast nur das heutige Schaffen der Schweizer Bildhauerei. Haller, der längst über die Schweiz hinausragende, bei uns überall bekannte, dominiert schon zahlenmäßig. Nicht geringer an Bedeutung scheint Carl Burckhardt, der leider verstorbene Baseler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Künstler, dessen Schaffen umfassende Darstellung findet. Es sind entgegengesetzte Charaktere: Burckhardt, aufs Monumentale gerichtet, — was seine beiden Hauptwerke, die „Amazone" und der „Tänzer," bei ihrer bevorzugten Aufstellung inmitten der schönsten Räume voll erkennen lassen, — während Hallers Wesen, gut und gerne auch in der Kleinplastik sich äussernd, selbst in der großen Form bewegten Sinneseindruck nicht verläßt. Burckhardt, auf starker, in vielen Studien erarbeiteter Vorstellung fußend, ebnet und glättet sein Werk, um es ins Allgemeine zu heben, während Hallers virtuose Hand seinem genialen Einfall auch die vibrierende Oberfläche noch erhalten möchte; — zwei Pole der Gestaltung, zwischen denen sich weitere ausgezeichnete Namen, Huf, Hubacher, Geiser, Hünerwadel und andere bewegen. In der Plastik hat die deutsche Schweiz unbestrittenen Vorrang. Ist es Zufall? Oder blüht hier, was in Deutschland seit langem umkämpft und begehrt wird: reine Form?

L. F.



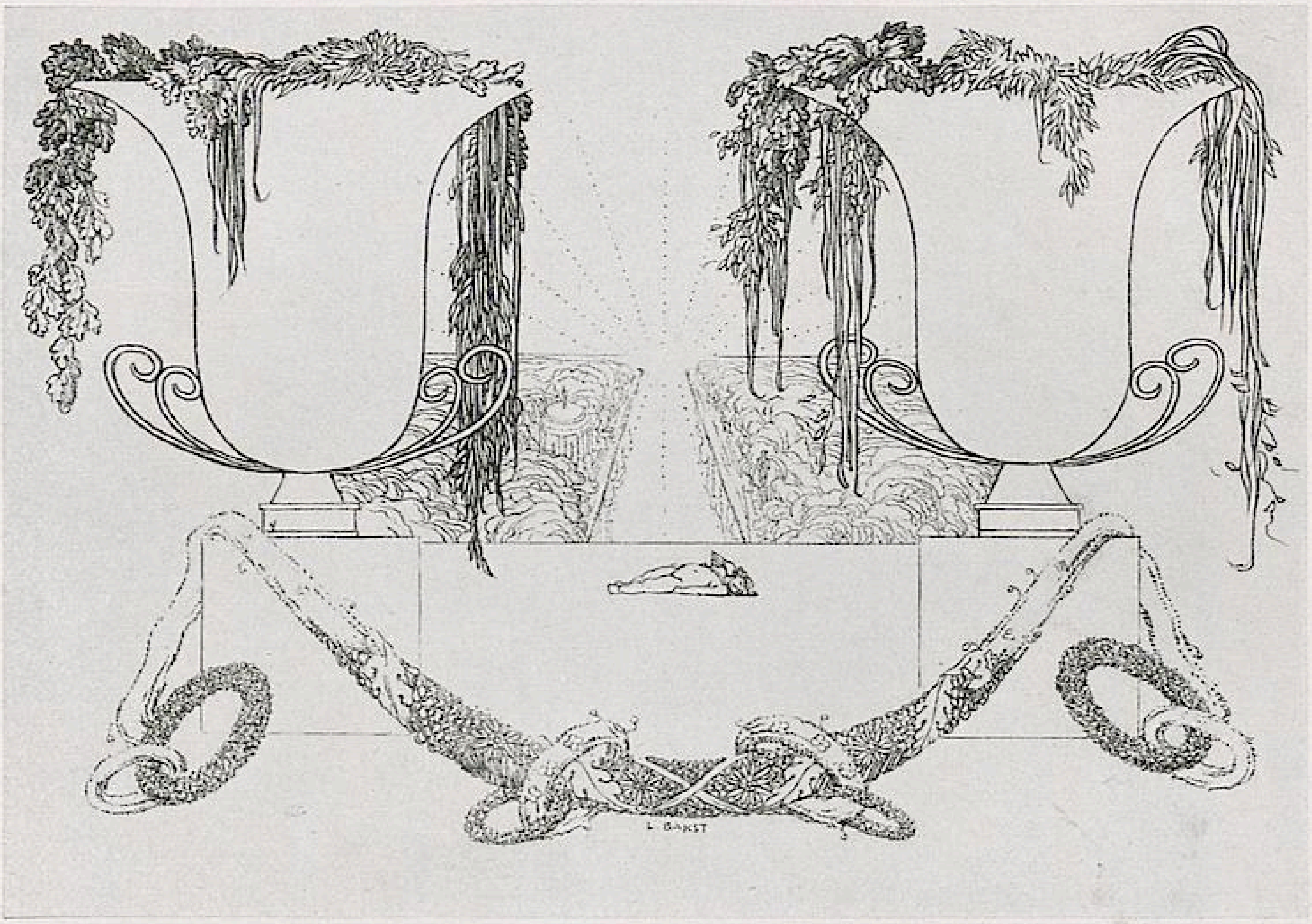
HERM. HUBACHER — EVA

Museum, Winterthur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST GEWANDSTUDIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEON BAKST VIGNETTE

LEON BAKST UND DAS THEATER

Als Bakst, um die Wende dieses Jahres, heimgegangen war, er, der Fremde, künstlerisch, gesellschaftlich, wirtschaftlich ein Angelangter, ein großer Herr, — ein Schicksal, das nur sehr, sehr wenigen in Paris beschieden war — da war dieser Glückliche, Verankerte, Gefestigte nichts mehr als eine kunsthistorisch feststehende Formel, eine Berühmtheit, ein Arrivierter. Und das heißt ein Überwundener.

Äußerlich genommen und, wollte man Schlagworten trauen, läge der Fall höchst einfach: Bakst, aus dem Petersburger Kreise des „Mir Iskusstwa“ hervorgegangen (der eine analoge Erscheinung zu den französischen Impressionisten sein wollte), betrachtete das Bühnenbild als impressionistisches Gemälde, die Akteure als Farbenflecke, die dieses Gemälde belebten, hierher hineinpaßten, es ergänzten. Wobei er, ein großer Könner und Kenner, stets Graphiker blieb, seine Kostüme an einem Übermaß an graphischem Ornament, ethnographischem Detail litten. Dahingegen ist für den modernen Bühnenkünstler die Bühne nichts als Raum, Raum, Raum. Und die Akteure sind nichts als architektonische Gebilde, die besagten Raum „gliedern“.

Nun, so einfach wie ein Schlagwort liegt zum Glück die Erscheinung Bakst nicht. Vor allen Dingen — er war ja gar kein Impressionist, und Schlagwörter hatte er keine, noch kannte er solche. Und hat man keine Schlagwörter, arbeitet nach keinen ausgegebenen Parolen und ist ein Kerl dazu, so wird man nicht so ohne weiteres durch ein neues Schlagwort überwunden und erledigt. Und Bakst war ein Kerl. Eine gesund sinnliche Natur und eben eine Natur, wie aus einer alten Gilde des Kunsthandwerks stammend und voll heißen Herzens in das Handwerk verliebt. Nicht die Zeit, nicht die Mode, nicht die Nachfrage nach Konjunktur trieb ihn zum Theater. Er hat ja das Theater erst geschaffen! Nicht das Theater hat ihn geschaffen.

Als vor etwa zwanzig Jahren das damals kaiserliche Marientheater Bakst den Auftrag erteilte, für Beyers „Puppenfee“ die Bühnenausstattung zu schaffen, vollbrachte er eine Tat, die nach

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE „PÉRI“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE ZU „NARCISSE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE ZU „NARCISSE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST — FIGURINE ZU „SCHEHEREZADE“

zwei Seiten hin bedeutsam war: das offizielle Rußland bekannte sich dadurch und durch all die folgenden staatlichen Aufträge zur damals radikalen Kunst und ebnete der jungen Richtung den Weg. Die Gerechtigkeit verlangt, daß dies konstatiert wird. Bald sehen wir auch die Petersburger und Moskauer staatlichen Theater mit einander wetteifern, die oppositionelle Kunst, die der Akademie den Krieg erklärt hatte, durch Aufträge zu fördern. Auch Stanislawski machte diese Sache zu der seinen. Und nach einiger Zeit trat Djagilew auf den Plan (der den Kreis „Mir Iskusstwa“ gegründet, organisiert und durch die von ihm ins Leben gerufene Zeitschrift gleichen Namens zusammen- und festgehalten hatte, und an Kunstverständnis, Energie, Hellhörigkeit für das Herannahen einer neuen Generation und durch europäische Bildung und Geist die bureaukratischen Theaterleiter daheim weit überragte) und ging daran, das russische Theaterbild großzügig zu gestalten. Wir sehen bald die damals führenden Künstler der weiland russischen Moderne eifrig und fruchtbar an der Arbeit. Alexander Golowin, Korowin, Alexander Benois, Sapunow, Dobuzinski (der jüngst für die Dresdener Oper den „Onegin“ geliefert), Boris Anisfeld, Nikolaj Roerich. Und allen voran und immer wieder Bakst, Bakst, Bakst. Er ist, und dies mit Recht, der einzige, der, durch Djagilews Auslandsgastspiele, in Europa bekannt geworden und der überall befruchtend gewirkt hat. (Bald sehen wir auch von dem sehr fruchtbaren, phantasiebegabten Ernst Stern, der durch das Kino dem Theater leider allzufrüh entrissen wurde, Inszenierungen für Reinhardt, die von Bakst stark beeinflußt waren.) Und wenn das gegenwärtige offizielle Räterußland die radikale Kunst des Konstruktivismus zur offiziellen Theaterkunst proklamiert hat, so könnte man sagen, daß die leitenden Kreise Rußlands die russische Tradition fortsetzen, indem sie die jeweilig radikale Kunst für ihre Theater sanktionieren. Und nicht einen Augenblick ist daran zu zweifeln, daß, sollte die jetzt radikale Kunst des Konstruktivismus durch einen neuen Realismus abgelöst werden, — und hierfür sind verschiedene Anzeichen vorhanden — die verantwortlichen Stellen den neuen Realismus als staatliche Kunst verankern werden. Das zweite Moment, und zwar das bei weitem wichtigere, war: dadurch, daß Bakst auf dem Plan erschien, setzte erst die ganze Bewegung ein, die Entstehung des modernen Bühnenbildes, es war die Geburt des „Theaters als Ganzheit“. Wie sich die „große französische Revolution“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE ZU „SCHEHEREZADE"

zur großen russischen Revolution verhielt, so verhielt sich der erste Anlauf zur Reform des Theaters, wie sie von der Gruppe der russischen Künstler „Mir Iskusstwa" ausging, zu der Umgestaltung des Theaters nach den Prinzipien der Raumgestaltung, des plastischen Prinzips, der Konstruktion, der imaginären Wirklichkeit, des Theaters an sich. Wie die französische Revolution mit vagen, idealistischen Forderungen sich durchschlug, so wußte die erste, durch Bakst geschaffene theatralische Sendung nur das eine Prinzip: Einheitlichkeit. Dekoration, Kostüme, das Spiel der agierenden Personen, sind, aus dem Geiste des Stückes geboren, mit diesem ein un-

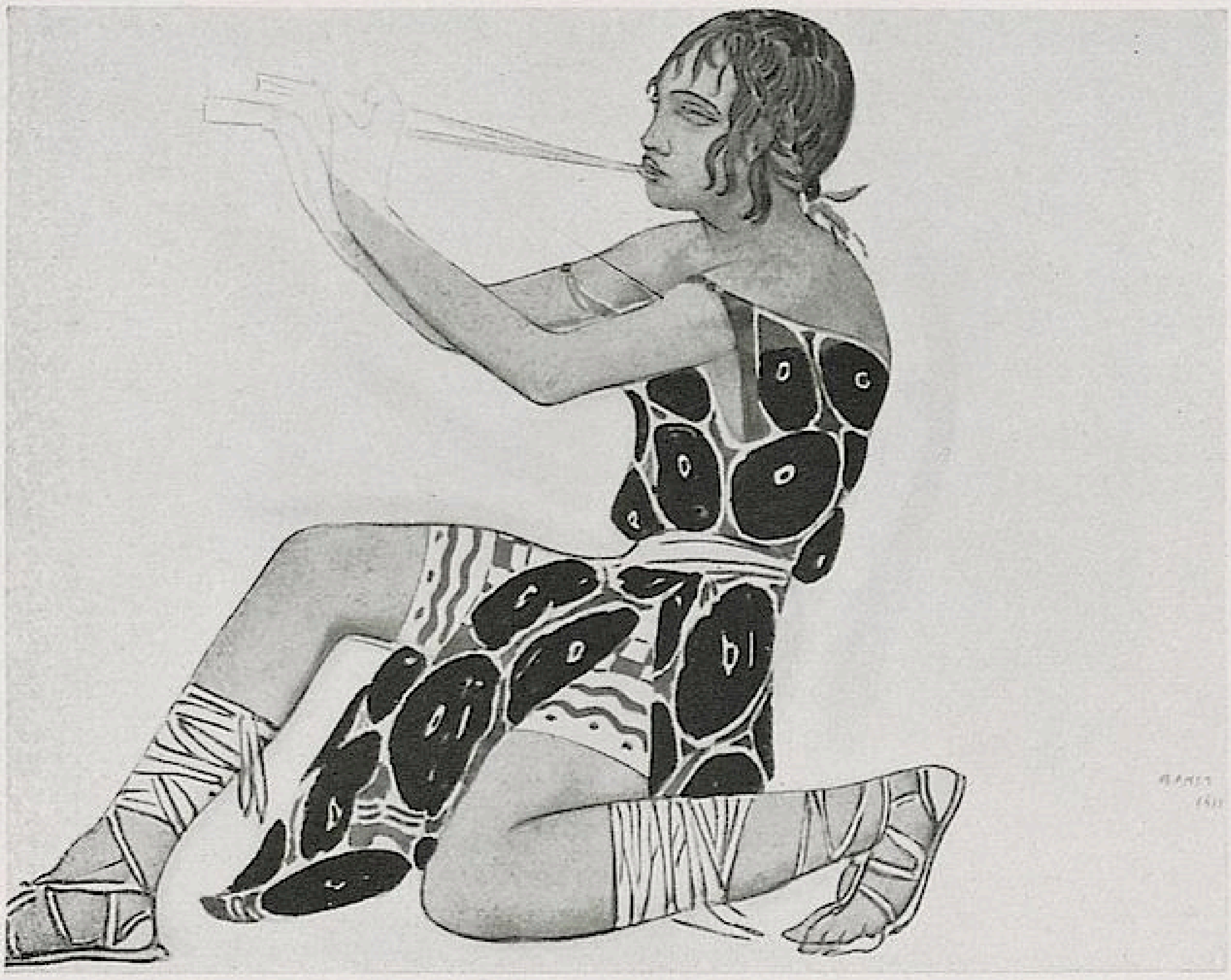
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE „SATYR"

trennbares Ganzes, und durch die Intuition des Regisseurs oder Ballettmeisters als einheitliches Kunstwerk neu zu schaffen. Das was so ziemlich der ganze Ballast an Glaubenslehre. Daß man an ernst zu nehmende Künstler sich wandte, war nur eine Konsequenz und eine Selbstverständlichkeit. Die neue Theaterbewegung in Rußland, die seit Jahren tobt, gibt sich sehr wissenschaftlich, ist stark fundamentiert und von einem Wust von Prinzipien, Lehren, Theorien und Schlagworten überwuchert.

Man könnte nun sagen: der späteren Kritik bleibt es vorbehalten, zu entscheiden, welche der beiden Bewegungen die fruchtbarere ist, welche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEON BAKST FIGURINE „FLÖTENBLÄSER"

die folgenschwerere. Doch etliches kann man schon jetzt übersehen.

Zunächst die fatale Entdeckung, daß der menschliche Körper, — vielleicht ist mit Einschränkung zu sagen: der Körper des Europäers — der wahren Plastik fremd, vielleicht nur entfremdet ist. Für den Konstruktivismus auf der Bühne ist er unverwendbar, er macht den (imaginären) Raum sich nicht gefügig. Ob unser Akteur daraufhin mal dressiert werden wird, erscheint mehr als zweifelhaft. Wer von Geburt es nicht „in sich hat", der wird durch Drill es nur sehr äußerlich schaffen.

Der ganze Konstruktivismus auf der Bühne hat sich schließlich als Sackgasse erwiesen und man merkt die Sehnsucht nach Rückkehr, Befreiung. Und ob die sehr wertvollen Lehren dieser großen Bewegung in einen neuen Realismus mit hinübergenommen werden, auch dies erscheint noch zweifelhaft.

Sehr lehrreich war das Gastspiel eines Wiener Theaters mit der „Franziska" in Berlin. Es war eine Übersicht über alle Leistungen sämtlicher Theaterreformatoren, Wsewolod, Maierbold, Wachtangow, Taïrow, die Theaterkonstruktionen der Wesnin, Jakulow, Rabinowitsch und all der andern waren aufgebaut, ja die Lichteffekte des Picabia zu seinem „Relache" waren „ver"wendet, Jazz-Band betäubte die Ohren im Wettstreit mit Thauwowahu auf der Bühne, tote Mannequins und Masken waren angefahren, die Nachahmungswut feierte ihre Orgien, ja eine splitternackichte Schauspielerin spielte mit (wie ahnungslos muß man sein, um nicht zu begreifen, daß die Nacktheit absolut untheatralisch ist, wie unmöglich sie sich in die Architektur der „Konstruktion" fügt!), Tänze waren eingelegt. Und durch diesen ganzen protzig überladenen Apparat wurde das Einzige, was all die Vorbilder zu erreichen suchten, nicht erreicht, nicht einmal verstanden: Rhythmus. (Daß niemand von der Kritik dieses Fazit gezogen hat!!)

Mit diesem einzig wichtigen Wort „Rhythmus" kommen wir auf Bakst zurück.

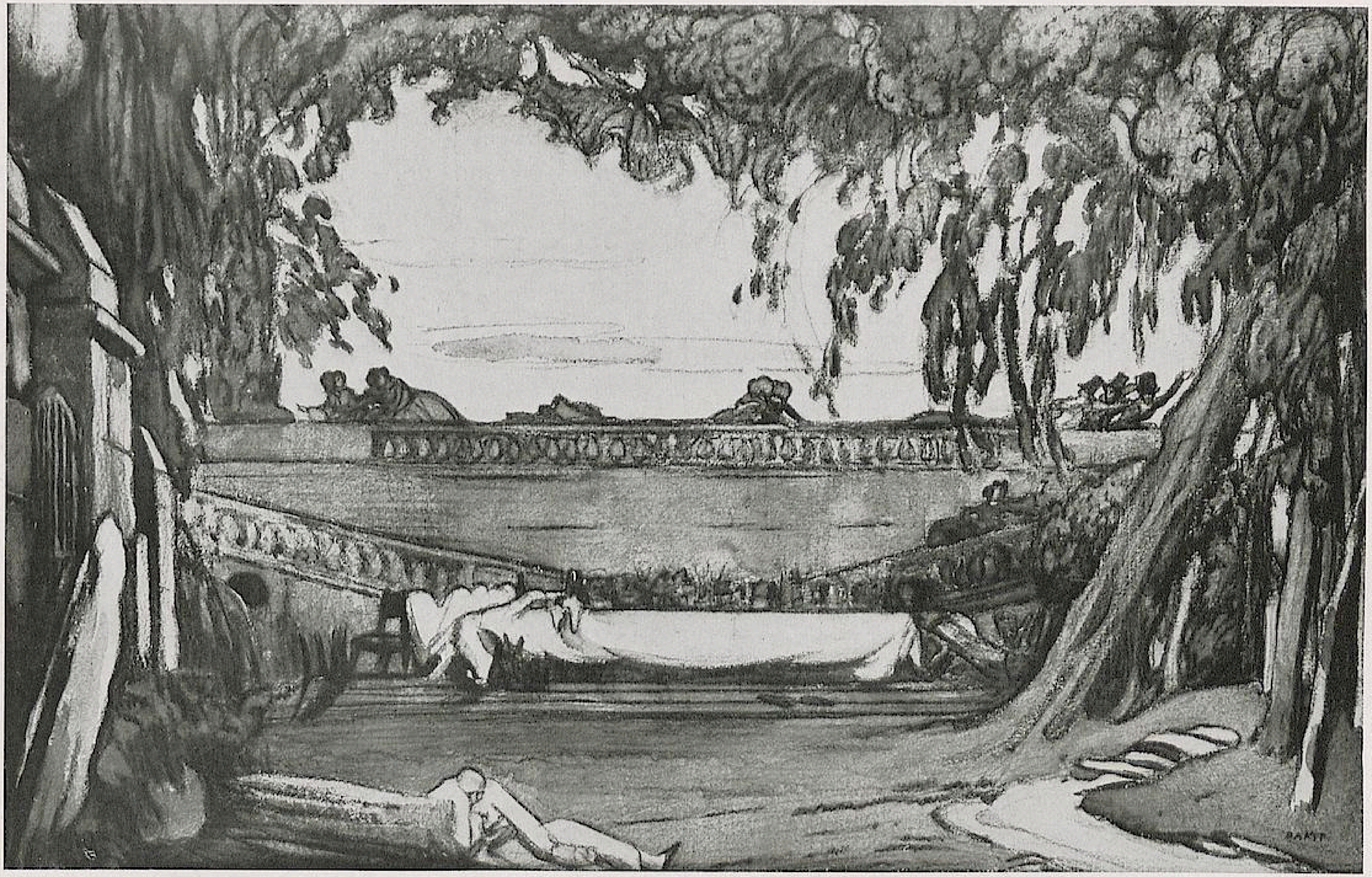
Wie gesagt, Bakst war für das Theater geboren. Seine Luft zu atmen, daraus zu arbeiten, sie zu modeln wie der Impressionist das Sonnenlicht, war ihm Freude. Er empfand die Theaterbeleuchtung, und als wäre er selber der Tänzer, empfand dessen Körper. Trotz seiner Kultur, trotz seines Geschmacks, trotz seiner Herkunft von der Graphik empfand er die Bühne und die Agierenden ursinnlich,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEON BAKST FIGURINE ZU „NARCISSE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Kunst für Alle. XXXXI.
49
7



LEON BAKST

DEKORATION ZU „CARNEVAL“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tierhaft, quasi mit seinem ganzen schweren, männlichen, gütigen Körper. Das Entscheidende ist schließlich nicht, ob man sich zu dieser oder jener Richtung bekennt, sondern ob man die betreffende Kunst auch wirklich bis in die Fingerspitzen, ob man sie gewissermaßen fleischlich empfindet. Das heißt, ob man echt und wahr von ihr durchdrungen war.

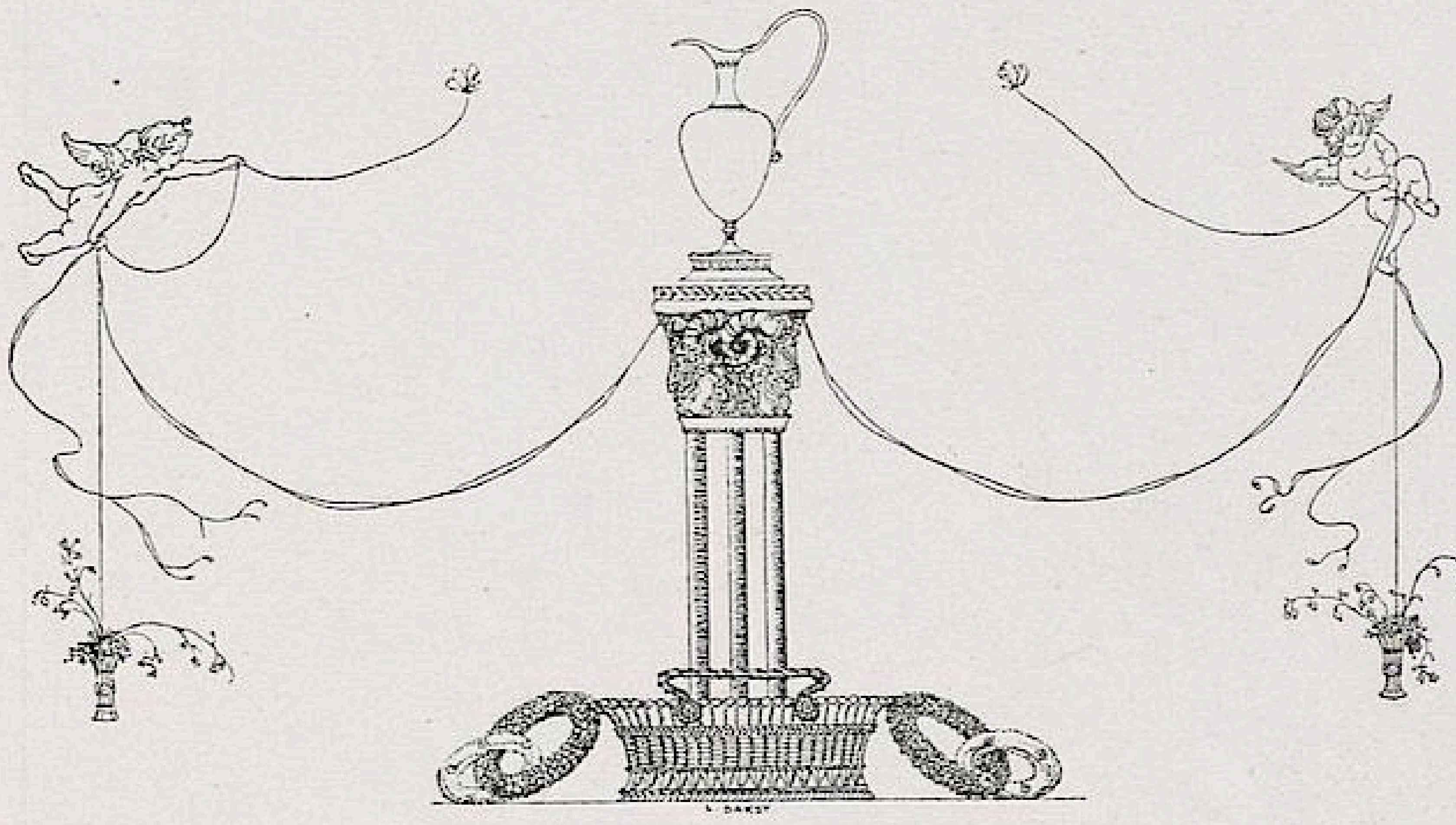
Gewiß, so viele von Baksts Figurinen erscheinen uns, als Bildchen genommen, nunmehr allzu plausibel. Wir haben uns, sozusagen, sattgesehen an ihnen. Jedoch an dieser Übersättigung tragen, wie so oft, die zahllosen Nachahmungen die hauptsächlichste Schuld. Seine Manier war nur allzu verlockend. Eine Armee von Kunstgewerblern männlichen, weiblichen und halben Geschlechts stürzte sich auf ihn. Gott, wenn man bedenkt, daß ein Jahrzehnt hindurch für die Kostüme all der Kostümfeste Berlins und sonstwo in Deutschland der „Carneval" und die „Scheherezade" von Bakst herhalten mußten! Das war wirklich zu viel, für uns und für Bakst! All diese unplatonischen Verehrer und Erben der Bakstschen Kunst haben mehr oder weniger redlich dazu beigetragen, daß man seine Manier „überwand". Die mit soviel bewußtem Orientalismus, die mit so sicherer handwerklicher Kalligraphie, mit soviel Verliebtheit, Freudigkeit und Schönheitsdurst, die mit so leuchtenden Farben und stets neuschöpferisch und stilrein gezierten Ornamente, die von so gesunder Sinnlichkeit und Freude an runden Formen atmenden Aquarelle, die soviel Freude gespendet, — diese Bakstschen Werke haben seine Aufgabe erfüllt und sind mit ihm in die Historie hinübergeschlummert. Jedoch nur diese „äußeren" Dokumente seines Schaffens.

Was am Kubismus und an der neuen Kunst von Wert war, das hat Bakst als einer der ersten erkannt, ja gefördert. Er war einer der ersten, die Picassos Bedeutung erfaßt, er war der erste, der Chagalls Kunst gewürdigt (er war auch sein Lehrer). Archipenko und Modigliani hat er erworben, als noch niemand diese Künstler ernst genommen. Nur in seiner eigenen Arbeit blieb er sich treu.

Allzugut hat er nur selber empfunden und gewußt, daß es nicht auf Forderungen und Theorien auf dem Theater ankommt, sondern auf die Verwendbarkeit des Materials, d. h. der Akteure. Er wußte, was aus ihnen herauszuschlagen ist, er sah ein, daß sie den höchsten Ausdruck im Tanz erreichten.

Seine starke Empfindung der Körperlichkeit, des plastischen Elements, gepaart mit seiner Musikalität, mit der sichern Ausdrucksfähigkeit für Rhythmus, das war das starke Fundament, das Skelett und Rückgrat seines Schaffens. Und hier liegen seine Berührungspunkte, hier vereint sich sein Weg mit dem der neuesten Theaterkunst.

Pawel Barchan



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EIN UNBEKANNTES FRAUENBILDNIS VON WILHELM LEIBL

In dem Gesamtwerk von Wilhelm Leibl, dem Maler, fehlen einige Bilder. Man weiß von ihnen durch alte Nachrichten, aus Briefen und Aufzeichnungen, ohne daß es bisher in jedem Falle gelungen wäre, sie im Original nachzuweisen. Besonders aus der reifen Akademiezeit und aus dem Jahre des Pariser Aufenthaltes ist einiges unbekannt. —

Unter den wenigen seit Erscheinen des großen Leibl-Kataloges (1913) wieder aufgetauchten echten Bildern von Leibl nimmt das hier veröffentlichte eine Sonderstellung ein: Es gehört nach seinem ganzen Habitus in die Pariser Zeit und ist nicht etwa, wie die meisten anderen inzwischen aufgetauchten Werke, eine flüchtige Studie, sondern ein fertiges Bild. Schon die Signatur in der Ecke unten rechts stempelt es hierzu, denn man weiß, daß Leibl freiwillig nur Dinge signierte, die er selbst als vollendet ansah. Ein Damenbildnis in künstlerischem Aufputz, fast lebensgroß (die Maße sind: 55 cm hoch und 45 ½ cm breit). Eine Harmonie in Perlgrau und Bunt. Vor tiefschwarzem, auf mahagonibrauner Untermalung fest hingestrichenem Hintergrunde hebt sich das Brustbild leuchtend ab. Die Dargestellte trägt ein Kleid aus hell perlgrauem Stoff mit einem weißen Brusteinsatz, auf dem aschblonden Haar einen weißen Tüllhut mit schwarzem Band und einem bunten Kranz darum herum. Der mattgelbe Fleischton ist durch die rehbraunen Augen und einen Mund von dunkelkorallem Rosa gewärmt, so daß er gegen den bunten Kranz nicht allzu bleich erscheint: Grün, erbsengrün und gelblichgrüne Blätter, rechts oben ein Blatt von leuchtendem Kanariengelb, dazu eine korallenrosa Rose. Die vom Hut herabhängenden Ranken weißgelb, mit einigen rosa und mahagoniroten Schatten. Das Ganze in dieser Harmonie von Grau, Weiß und Schwarz, überall durchbrochen mit hellbunten Akzenten von einer erstaunlichen Noblesse. Die Malerei leicht und fest zugleich, logisch und solide im Gesicht modelliert, die Lichter, besonders in den Augen und um die Augen herum, gespritzt; die Pinselarbeit offen, aber nirgends fleckig, mit kurzem Borstenpinsel den Formen des Gesichts nachgefühlt, und auf dem Nasenrücken mit quergesetzten Höhungen.

Auf den ersten Blick wirkt das Bild, durch die Eleganz der Erscheinung, für Leibl etwas ungewöhnlich, aber gerade deshalb ist es besonders kostbar und für den, der Leibl kennt, ist es ein vollkommen sicheres Werk. Es ist einzureihen in die Pariser Zeit und ist wahrscheinlich in Paris selbst entstanden, denn es steht in der Mitte zwischen den berühmten Frauenbildern jener Jahre, dem Bildnis der Frau Gedon, mit dem Leibl auf der Münchner Internationalen Ausstellung Anno 1869 einen so durchschlagenden Erfolg hatte, und den beiden Bildnissen seiner Nichte Lina, in denen er nach der Rückkehr aus Paris, 1871, seine französischen Eindrücke verarbeitete. Nicht mehr ganz so fest und rund modelliert wie Frau Gedon und noch nicht so flächig wie das helle Kniebild der Nichte Lina. Dieses im Jahre 1871 entstandene, auf Grau, Weiß und Rosa gestellt, bedeutet die äußerste Grenze dessen, was Leibl in seiner Auseinandersetzung mit dem Französischen, mit dem Manethaften, wagen durfte, ohne sich zu verlieren. Aber, daß dieser Einfluß des Manethaften nach dem Pariser Aufenthalt stärker ist als während dieses Aufenthaltes, braucht nicht zu überraschen. Wirklich bedeutende Anregungen in der Kunst wirken fast nie blitzartig und augenblicklich, sondern meistens erst nach einiger Zeit.

Leibls Aufenthalt in Paris war verhältnismäßig kurz; er dauerte nicht ganz ein Jahr und wurde durch den Ausbruch des deutsch-französischen Krieges vorzeitig abgebrochen. Der Künstler muß damals sehr fleißig gewesen sein. Die vollkommen fertige „Kokotte" und die unfertige „Alte Pariserin" sind damals entstanden, ein Genrebild „Der Hirtenknabe" und einige höchst vollendete Bildnisse von Freunden. Auch der sogenannte „Revolutionsheld", sichtlich von Frans Hals' „Bohémienne" im Louvre inspiriert, und wahrscheinlich auch noch die ersten Skizzen zur „Tischgesellschaft". Dann muß auch noch das Damenbildnis der Juliette Braun, alias Madame de Laux, entstanden sein, deswegen Leibl ja, auf die Einladung der Madame de Laux und ihrer Freunde, überhaupt nach Paris ging.

Dieses Bildnis, das er offenbar in den ersten Monaten des Pariser Aufenthaltes gemacht hat,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist trotz eifrigen Suchens verschollen und blieb verschollen. Fertig gewesen sein muß es indessen, denn in einem Briefe an seinen Bruder schreibt Leibl, das Bild sei so gut wie vollendet, er müsse jetzt nur noch einen Rahmen besorgen. Man wird sich dieses Gemälde also ähnlich im Stil vorstellen dürfen wie das vorliegende Mädchenporträt.

Leibl hatte Sinn für französische Eleganz. Man weiß es aus Briefen seines Bruders, der dies ausdrücklich betont und vermutete, vielleicht würde der Künstler sich in Paris niederlassen und ganz dort bleiben. Wer so liebevoll eingeht auf Kostbarkeiten weiblicher Toiletten wie Leibl in dem Hut der Frau Gedon und der Tracht seiner Nichte, kann sich sehr leicht auch an dem Kapriziösen dieses bunten Phantasie-Hutes künstlerisch begeistert haben. —

Daß die Leinwand dieses Gemäldes nicht französische, sondern Münchner Leinwand ist, spricht nicht gegen die Annahme der Pariser Entstehung. Ein Künstler, der wie Leibl in allen Fragen des Handwerks stets sehr penibel war, wird auch an fremdem Orte zunächst mit dem gewohnten Material arbeiten. Leibl war nach Paris eingeladen worden von Madame de Laux, um ihr Bildnis zu malen, und diesen Auftrag verdankte er der Begeisterung, die Madame de Laux für das Bildnis der Frau Gedon empfunden hatte. Wenn Leibl nach Paris ging, um Porträts so oder ähnlich so zu malen, wie er Frau Gedon gemalt hatte, war es nur natürlich, daß er die ihm geläufigen Materialien mitnahm. —

Jedenfalls ist das gemalte Oeuvre Wilhelm Leibls durch dieses herrliche Frauenbildnis um ein Meisterwerk seines Pariser Stiles bereichert.

Daß dieses Bild nun im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung mit einem Fragezeichen versehen ward, beweist heute nichts gegen die Echtheit. Man kannte Leibl damals (1906) nicht mehr genau und kannte seine Pariser Zeit noch nicht gründlich; aber auch das Kniebild der Nichte Lina war nicht bekannt, ebenso wie das Bildnis der Frau Gedon, das erst 1912 aus Paris kam. — Anderseits hingen zwei gefälschte Leibl-Zeichnungen, auf Photographien gepauste Zeichnungen nach Gemälden (Maler Paulsen und zwei Köpfe aus dem Wildschützenbilde), unangefochten zwischen den echten Zeichnungen.

Emil Waldmann

EIN BRIEF VON LEIBLS MUTTER

Über den Pariser Aufenthalt Wilhelm Leibls schrieb dessen Mutter am 25. Dezember 1869 an ihre Tochter: „Meinem Versprechen, sobald ich über Wilhelms Verhältnisse erführe, mitzuteilen, will ich doch nachkommen. Durch Ferdinand, der, wie wir vermuteten, ihn nach Paris begleitete, haben wir erfahren, daß es Wilhelm dort sehr gut geht. Er befindet sich in einer äußerst vornehmen Familie, wo ihm ein ganz herrliches Atelier zur Verfügung steht. Durch seine vorzüglichen Leistungen steht er bei dieser Familie sowie bei den ersten Künstlern von Paris in großer Achtung. Sodann ist Paris ein besonders guter Boden für tüchtige Künstler, indem es dort eine Menge von Kunstmäzenen gibt, welche hervorragende Leistungen auch entsprechend bezahlen, abgesehen von anderen, den Kunst förderlichen Eigenschaften, welche die Stadt an und für sich besitzt. Wilhelm wohnt in Gemeinschaft mit Herrn Steinhardt, einem der tüchtigsten Maler in Paris, der ebenfalls ein herrliches Atelier besitzt, avenue montagne 37 c quartier des champs Elysées, elegantester, nobelster Teil von Paris, wo nur die feine Welt verkehrt, in unmittelbarster Nähe der rue Goujon, in welcher Madame de Laux, die er malt, ihr Hotel besitzt. Dieses letztere ist äußerst elegant eingerichtet, indem es in allen Teilen mit orientalischen Möbeln und Luxusartikeln ausgestattet ist. Wilhelm arbeitet von $^1/_2$ 10 Uhr morgens bis 5 $^1/_2$ Uhr nachmittags. Um 11 Uhr ist Déjeuner bei Frau Laux, nachmittags 6 Uhr Diner in der gemeinschaftlichen Wohnung des Herrn Steinhardt, letztere ebenfalls komfortabel eingerichtet. Haushaltung und Diner besorgt ein auf gemeinschaftliche Kosten gehaltener Domestique, mit dem Wilhelm sehr zufrieden ist. Nach dem Diner hält Herr Steinhardt, ein ausgezeichneter Klavierspieler, Klaviervorträge, zuweilen finden in dessen Wohnung musikalische Soiréen statt. Viermal hat Wilhelm wöchentlich französischen Unterricht und er weiß sich jetzt schon hinreichend in der Landessprache auszudrücken. Diese Sprache scheint ihm zu gefallen, wie überhaupt die feinere französische Lebensart ihm mehr zusagt. So steht zu erwarten, daß er Paris vielleicht nie verläßt. — So die Wiedergabe von Ferdinands Schreiben. Wollen wir das Beste hoffen."

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LEIBL DAMENBILDNIS

Besitzer Marzell von Nemes, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH FLÜCHTLINGE

CARL SCHWALBACH

Als ich vor einem Jahrzehnt zum erstenmal vor Carl Schwalbachs Bildern gestanden, war mein erster Eindruck ein negativer. Ich wandte mich, denn ich fühlte mich abgestoßen. Und dennoch, es war nicht wie bei so vielen Durchschnittserscheinungen, die man hoffnungslos ablehnen muß, sondern es blieb der Wunsch, mich mit der Technik und dem geistigen Ausdruck dieses Malers in ihren Auswirkungen auseinanderzusetzen. Ich wandte mich zurück, wieder stand ich vor den Bildern. Noch war mir nicht klar, warum ich weiter vor solcher Eigenwilligkeit verweilen sollte, aus der eine merkwürdige Farbe, ein formal so sonderbares Profil fremdartig zu mir sprachen. Denn fremdartig war die primäre Wirkung, wie von etwas ausgehend, das man noch nie gesehen, aber dessen Erscheinen ein fernes Erinnern im Unterbewußtsein wachrief. Also mußten in und hinter diesen Bildern geistige Werte, seelische Erscheinungen stecken, die in uns schlummern, aus denen sie erst in die Linie, in die Farbe, ins Körperhafte umgesetzt wurden. Es dauerte geraume Zeit, bis ich neue Werke des Malers zu Gesicht bekam, aber unterdessen verdichteten sich die gebliebenen Eindrücke, sie wandelten sich vom ursprünglich Negativen ins fesselnde Positive, namentlich, als ich eines Tages zufällig vor Botticellis „Beweinung Christi“ in der Münchner Pinakothek stand. Hier und bei der Betrachtung einer wertvollen Reproduktion seiner „Primavera“ fand ich, wenn auch äußerlich, den Schlüssel zum Ursprung von Schwalbachs Schaffen: die feine Gliederung der Fläche, die Kultur der Linie, die, trotz auffallender Eigenpersönlichkeit, gewisse formale Beziehungen zu dem großen Italiener vermuten ließen. Hierzu gehört auch die ideale Komposition der nicht nur sichtbar,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH FRAU UND MÄDCHEN AM WASSER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH | ZWEI MENSCHEN

sondern auch fühlbar verbundenen ineinanderfließenden Elemente. Und nichts wirkt sich dabei allein aus, alles ist bedingt und gilt stets als Teil des Ganzen. Es wäre aber verfehlt, wollte man Botticelli in Schwalbachs Entwicklung einen besonderen Platz einräumen, denn auch zu Leonardo führt ein Weg, ebenso zu den modernen Marées und Thoma. Wohl auch zu Hodler, mit dem er den Duktus der Linie offenbar teilt, der sozusagen die letzte Etappe in seiner Entwicklung innerhalb des Bannkreises großer Meister darstellt. Mit dem warmen Blut des Rheinländers nahm er deren Ausstrahlungen in sich auf, um sie mit deutschem Farbensinn und Formbewußtsein, vor allem aber mit dem mystischen Ernst und der tiefen Religiosität des

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH GRABLEGUNG

Deutschen zu erfüllen. Man kann nicht leugnen, Schwalbachs Bilder sind fast ohne Ausnahme ernst, beschwert, in ihnen waltet tiefes Erleben, Schicksalhaftes.

Über Schwalbachs Komposition, eine Fähigkeit, die heute so selten, wäre vieles zu sagen. Ihre wesentliche Bedeutung liegt im Spontanen, Gefühlsmäßigen, sie wächst ohne Schema, wie von selbst, zum jeweiligen Bildausdruck, ja, ist Ausdruck für sich. Schwalbach äußerte sich einmal: „Rhythmus ist ein Geschenk der Natur. Alles im Kosmos strebt nach Ausgleich, Harmonie, Schönheit. Ein heute abgelehnter, besudelter Begriff. Stifter spricht irgendwo von der Magie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH MÜTTER

des Schönen. Dies ist alles.“ In diesen kurzen Worten haben wir den ganzen Schwalbach. In seinen früheren Bildern stand der manuelle Ausdruck vielfach noch vor dem geistigen Ausdruck, man sah die Technik, und weil sie nicht vom Alltag kam, sondern aus dem Ureigensten eines Temperaments, war man, wie ich einst vor Jahren, außer Orientierung. Andere gingen so weit, in völligem Mißverstehen seines Ausdrucks, ihn den Expressionisten zuzuzählen. Im Sinne von Ausdruckskunst ist Schwalbach selbstverständlich Expressionist, nichts wäre aber irrtümlicher als eine solche Rubrizierung, denn er ist ein Einsamer. Einen Außenseiter würde man ihn nennen, wenn er nicht unendlich mehr wäre. Schwalbach kommt von der Natur her, nicht aus ihren farbigen Impressionen, sondern aus dem Unfaßbaren, Geheimnisvollen. Ihm ist die Natur, wie sie sich als Landschaft breitet, nur ein farbig und seelisch mitspiegelnder Teil des Ganzen, der Brennpunkt aber ist ihm stets der im Kosmos ruhende Mensch, als Träger und Vermittler seiner aus allen Fernen kommenden, empfundenen Erlebnisse und Visionen. Und weil er erst nach Überwinden seiner Technik zum Erfassen all der in ihm ruhenden Kräfte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH TROST

gelangen konnte, wurde er früher vielfach mißverstanden. Heute, als souveräner Beherrscher seiner Mittel, malt Schwalbach doch selten in einem Wurf, denn er strebt nach Vermählung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen. Ein dornenreicher Weg, den der Künstler trotzdem immer wieder beglückt beschreitet, ahnend, was hinter diesen Gestalten steht, was sich reckt und uns bannt. Es ist jenes Metaphysische, das alle echte Kunst durchdringt, das mehr dem Gefühl als dem Verstand verwandt ist. Und weil er dieses Unfaßbare nur schrittweise durch die Sprache der Farbe, im schillernden Glanz des Lichts, in der linearen Bewegung zum Ausdruck zu bringen weiß, wächst seine Bedeutung, je mehr man sich mit diesen seelischen Äußerungen beschäftigt.

Wie der Maler allmählich die Materie abzustreifen scheint und zum Geistigen vordringt, dafür gibt seine Arbeitsweise ein beredtes Bild. Eine Anzahl von Vorarbeiten zeichnet den Weg. Ich entsinne mich einer Arbeit, die ich in dreimaliger fertiger, aber voneinander verschiedener Fassung, ohne die zahlreichen Vorstudien zu rechnen, auf den Höhepunkt gebracht sah, der mich erstaunte. Es ist dies „Mutter und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH DIE SORGENVOLLEN

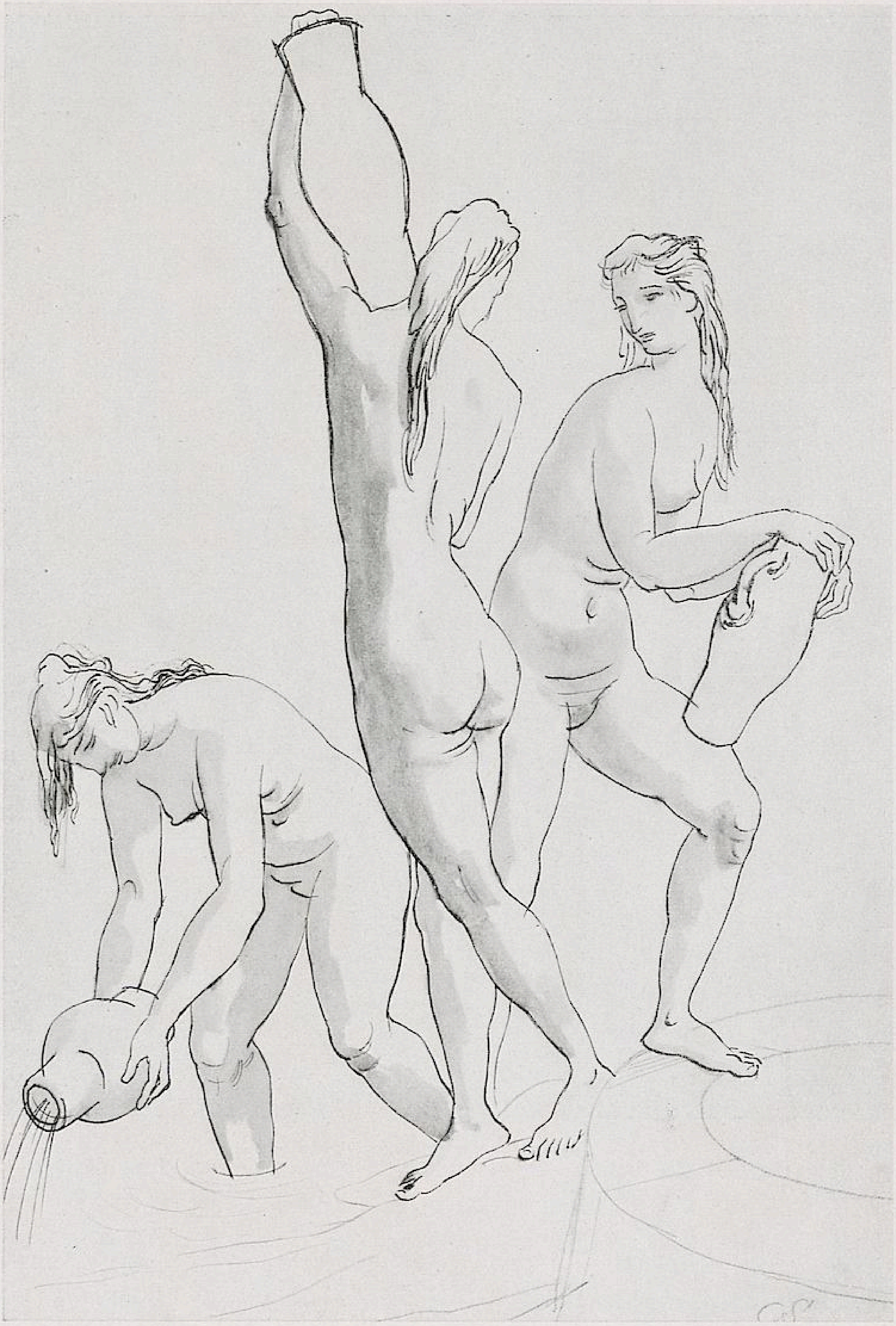
Mädchen“ (1923), dessen letzte vergeistigte Fassung in der veränderten Benennung „Trost“ (1924) seine Krönung gefunden hat. Auch in dem mehrfach verarbeiteten Motiv „Erschöpfte“ (1920 u. 1923) und neuerdings in dem „Leidenden Mädchen“ (1925) findet sich dieses Fortschreiten aus dem sichtbar Technischen ins Entmaterialisierte. Dies scheint den Brennpunkt der Entwicklung des Malers zu bedeuten. Vor mir liegen Blätter aus den Jahren vor und während des Weltkriegs. Früher erwies die Gestaltung in originieller Komposition solcher Gruppen sich als das Wesentliche, es waren Akte, die eine Idee kommentierten. „Quelle“ nannte sich eine Gruppe vollsaftiger Frauen, deren Körper in schöner Bewegung und prächtigem Widerspiel klangen. „Melancholie“ stellte diesen Begriff mehr körperlich als geistig dar. Spürte man schon in „Tagesscheide“ und der „Grablegung“, daß mehr darinnen steckte und sie Kommendes ahnen ließen, so findet gewissermaßen von „Mutter und Kind“ (1917) zum „Frühling“ (1920) ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH

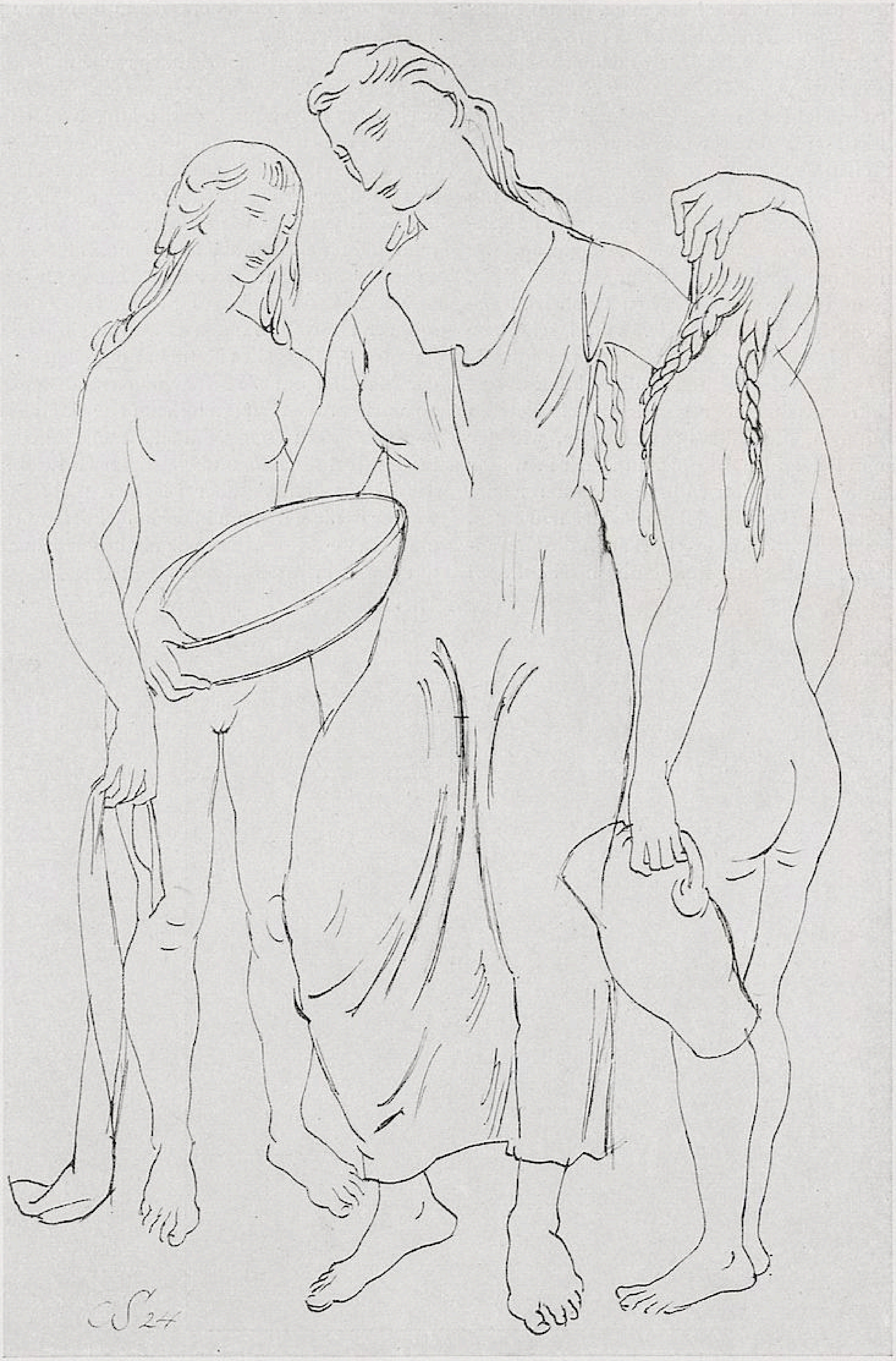
ABEND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL SCHWALBACH DIE WASSERSCHÖPFENDEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL SCHWALBACH DREI FRAUEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Übergang statt, um sich bis zur „Müden Frau“ und den „Schlafenden Frauen“ (1918) ins Geistige zu steigern. Klar tritt es dann in schöner Reihe hervor von den „Müttern“ bis zum „Leidenden Mädchen“ (1925). Hier findet Geahntes, kaum Faßbares in Farbe und Bewegung fast unheimlichen Ausdruck.

So sehen wir in Schwalbachs Schaffen heute weder Akte noch allgemein menschliche Gestalten, weder Symbole oder Allegorien, wir sehen formgewordene Vorstellungen aus Größe, Weite und Tiefe des seelischen Erlebens, Synthese von Körper und Seele. Wohl schien er vorübergehend befangen in seiner metaphysischen Welt, in der sanften Mollmodulation seines Entrücktseins, aber gerade die allerletzten Schöpfungen des Jahres 1925 zeigen, wie der Maler mit der Idee kämpft, um sich in weiser Beschränkung in den Mitteln zu innerer und damit auch zu äußerer Klarheit durchzuringen. Zu dieser Beschränkung gehört auch die Farbenökonomie wie die verhaltene Ruhe in der äußeren Bewegung, die den Werken die Konturen der Vollendung geben.

Carl Schwalbach ist eine Einzelerscheinung. Stets hat er sein Ziel verfolgt, ohne nach rechts noch nach links zu schauen, und heute, wo sich die Begriffe aufs neue zu wandeln beginnen, scheint ihm diese Wandelung recht zu geben. Als ich einmal diese Frage berührte, meinte er: „Mit der Richtung ist es wie mit einer Zwiebel. Zieht man die eine Haut ab, liegt schon eine andere darunter, und bei näherer Betrachtung muß man weinen.“ Offenen Auges für die Spiegelungen unserer Umwelt, offenen Ohrs für die feinsten, fernsten Klänge alles Naturhaften, ringt er mit der Materie, um sie seiner Ideenwelt dienstbar zu machen. „Die Sorgenvollen“ (1925), ein Werk von subtilstem Klang, bildet einen Höhepunkt in der technischen und geistigen Entwicklung des Malers. Dieser aber ist noch nicht fertig, weil er es nie sein kann in der unerhörten Größe und Weite dessen, was wir als unsere Erscheinungswelt erfassen können. Dr. Eduard Scharrer

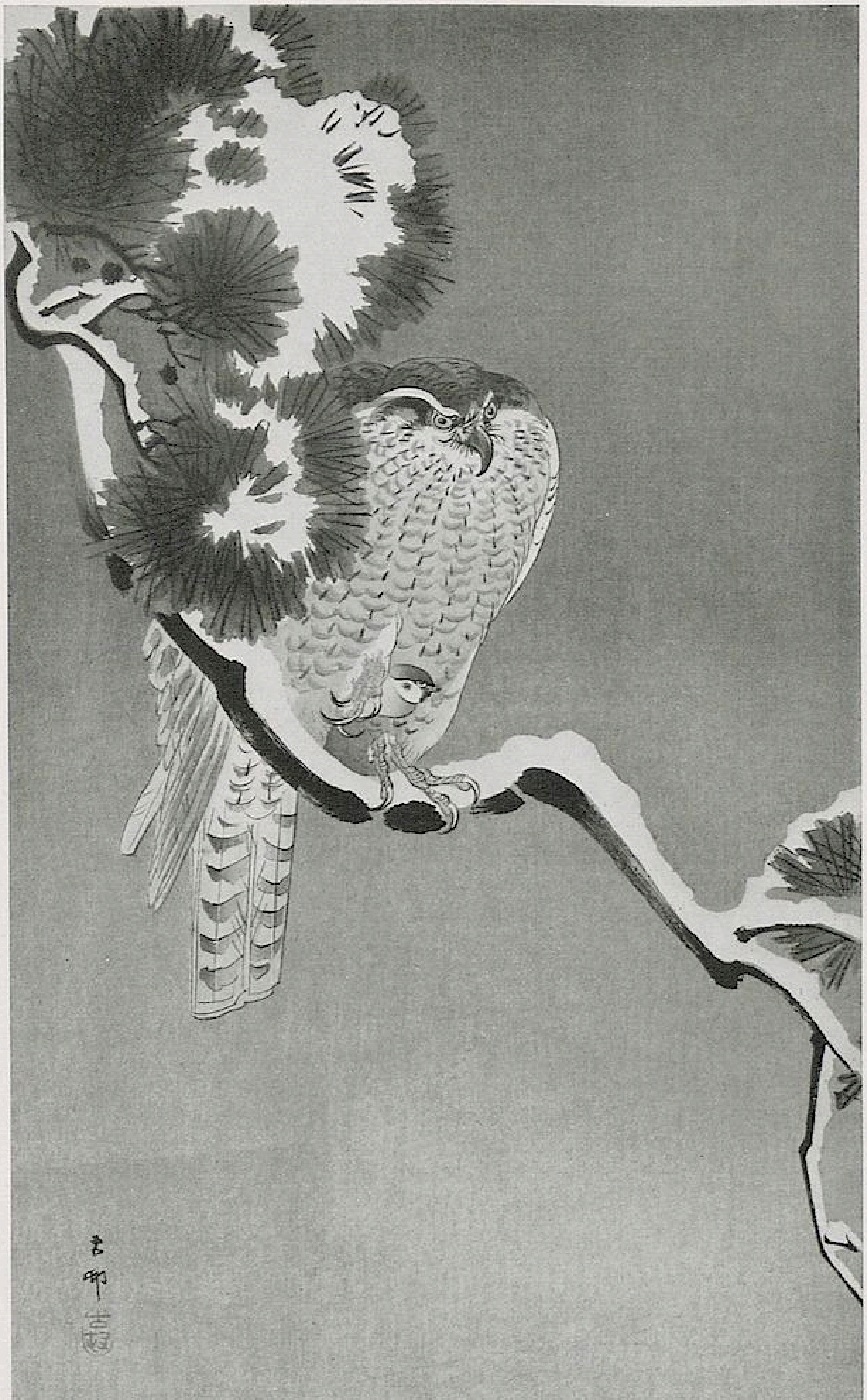
CARL SCHWALBACH VERSUCHUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAPANISCHER FARBENHOLZSCHNITT AUF SEIDE

AFFE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAPANISCHER FARBENHOLZSCHNITT AUF SEIDE — RAUBVOGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAPANISCHE MALEREI AUF SEIDE (MARUYAMA OKYO)

KARPFEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAPANISCHE MALEREI AUF SEIDE (ITO JAKUCHU) — HAHN IM SCHNEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED LÖRCHER DEKORATIVE FÜLLUNGEN (TERRAKOTTA)

ALFRED LÖRCHER ÜBER SEINE PLASTISCHEN ARBEITEN

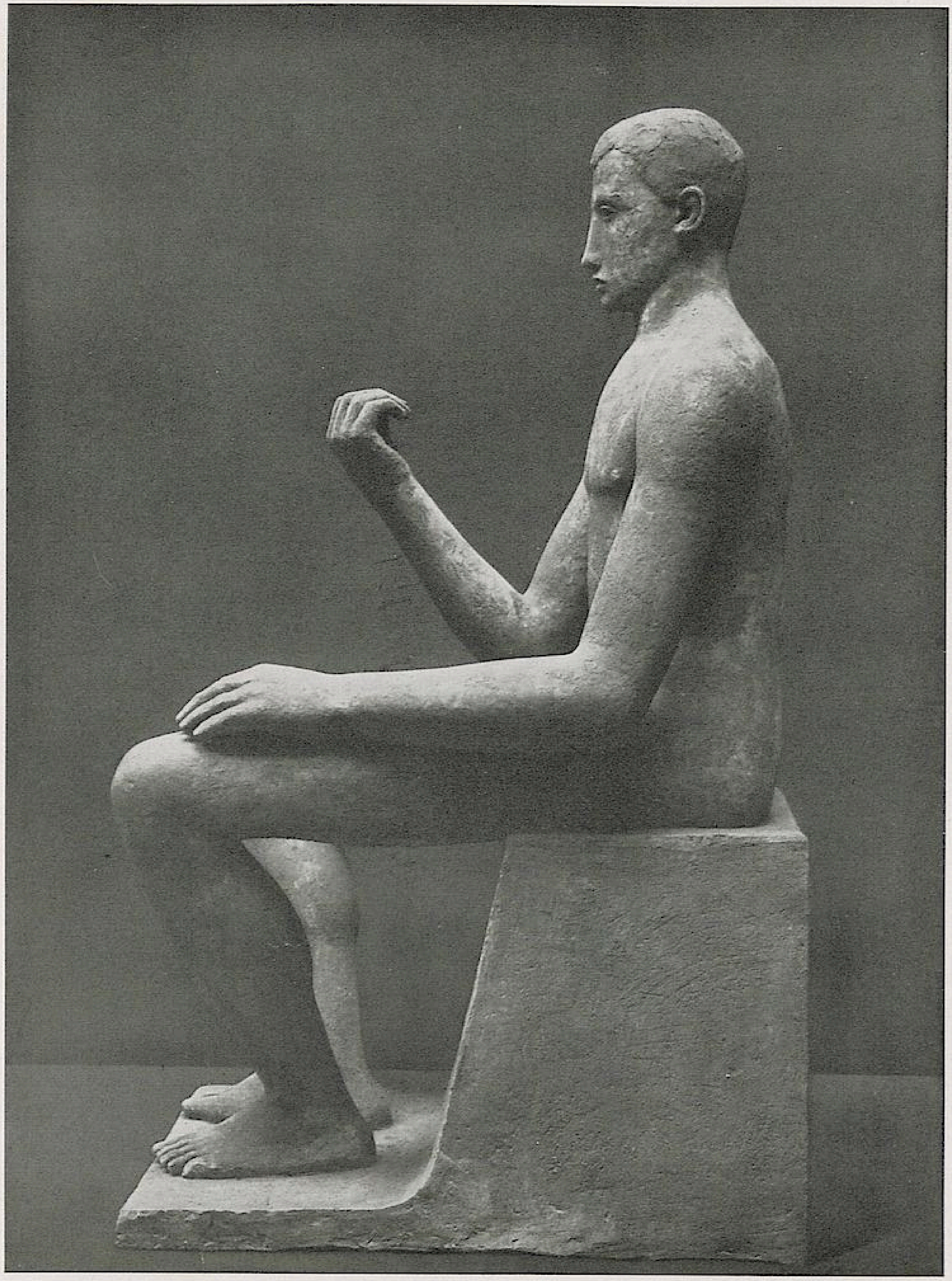
Eine Absicht hat jede künstlerische Arbeit. Bei dem einen ist sie die, die Natur in ihrer Schönheit direkt nachzubilden und so ein Kunstwerk zu schaffen. Bei dem andern die, die Natur nur insoweit zu benützen, als sich ihre Formen nach bestimmten Gesetzen und in einen bestimmten Rhythmus zu einem Bilde zusammensetzen. Nebensächlich erscheinende Formen können dabei ganz weggelassen oder zum mindesten reduziert werden, während die für den Gedanken notwendig erscheinende Hauptform stärker ausgedrückt werden muß. So können Naturformen in äußerster Konsequenz bis zu abstrakten Formen vereinfacht werden.

Auch ich suche bei jeder Plastik den gewollten Ausdruck in einer einfachen und knappen Hauptform zu finden. Dabei müssen sich die anderen Formen dieser Hauptform unterordnen und diese dadurch zu verstärken suchen, daß sie entweder ihre Bewegung mitmachen oder aber in direktem Gegensatz zu ihr stehen. Sei es nun, daß ich in einer Plastik den Ausdruck des Sitzens, Gehens oder sonst einer Bewegung, oder aber einen seelischen Ausdruck, wie der Trauer, Freude usw. finden will, immer bin ich bestrebt, den Ausdruck hiefür in dieser Weise zu finden. Gerade Linien und gebogene (Kurven) suche ich so zusammenzustellen, daß sie in dem entstandenen Bilde den mir richtig erscheinenden Ausdruck finden. Wie ich dies meine, werde ich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

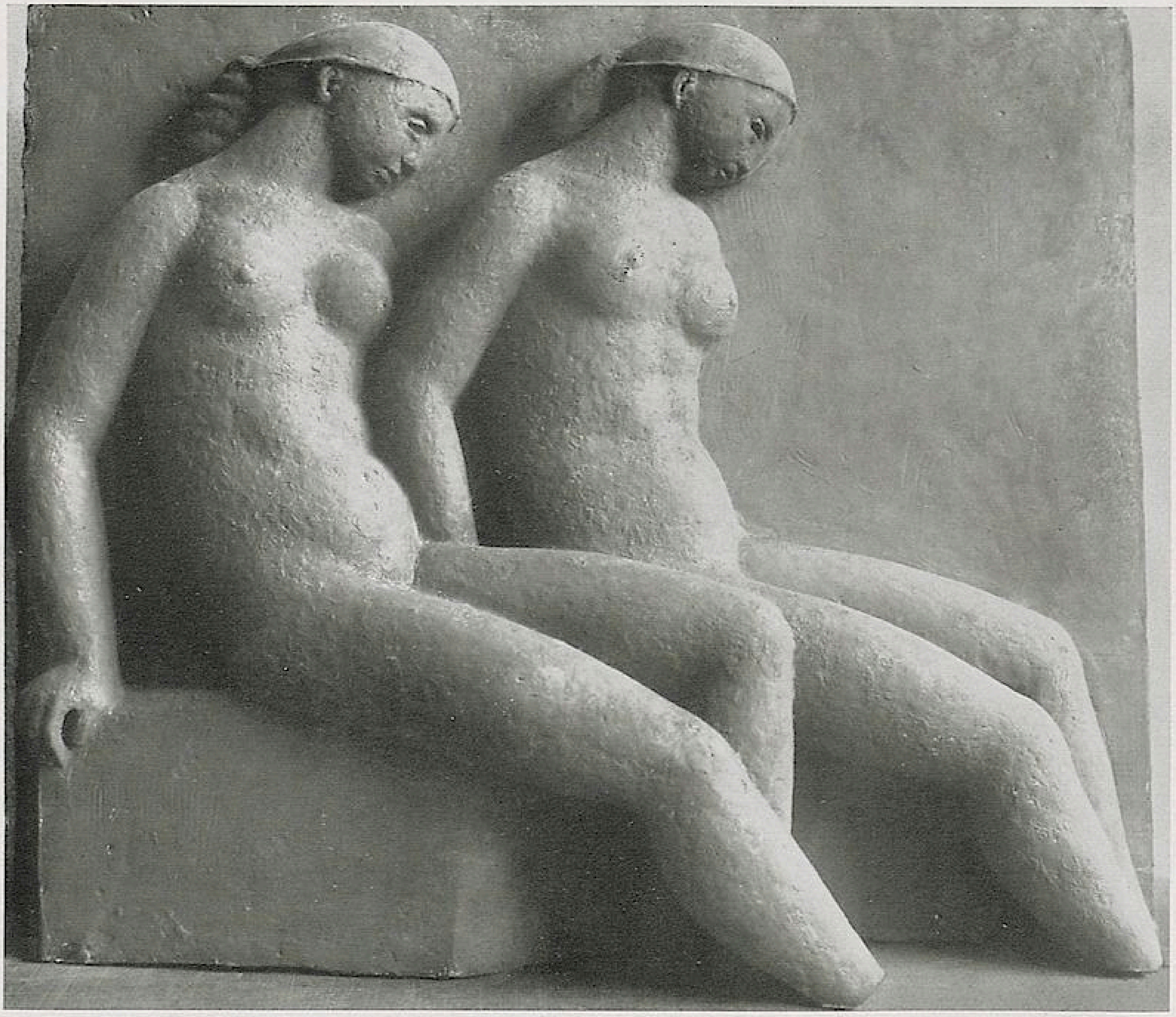
ALFRED LÖRCHER HOLZRELIEF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED LÖRCHER SITZENDER REDNER (TERRAKOTTA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED LÖRCHER BADENDE (TERRAKOTTA)

versuchen, an Hand einiger Abbildungen zu erläutern.

Ein weiteres kommt dann noch hinzu. Eine Plastik soll nicht nur auf die einfachste und knappste Form gebracht werden, sondern diese Form soll auch in sich geschlossen sein. Ich verstehe darunter das, daß wesentliche Teile dabei sich von dem Hauptkörper nicht zu sehr abheben. Die geschlossene Form wird schon durch die Materialien, Stein, Holz, Bronze etc., die für die Plastik in Betracht kommen, bedingt. Es ist wohl leicht ersichtlich, daß bei einer aus einem Stein- oder Holzblock herauszuarbeitenden Plastik das Material so ausgenützt werden muß, daß möglichst wenig davon abfällt. Werden dabei einige Teile so gearbeitet, daß sie vom Hauptkörper abstehen, so müßte eventuell viel mehr Material weggenommen werden, als für die Plastik übrig bleibt. Bei einer Bronzeplastik müßte die Gußform im Verhältnis zu der entstehenden Plastik viel zu groß werden, wenn das Modell abstehende Teile hat. Daß diese in der Praxis für sich gegossen und später angesetzt werden, ist nur ein Notbehelf. Dazu kommt noch, daß weiter abstehende Teile leichter beschädigt werden und eventuell ganz abbrechen.

Bei dem Holzrelief (Abb. gegenüber S. 68) war die Absicht, drei Figuren, zwei stehende und eine sitzende, zu einem Bilde in dem gegebenen Viereck zusammenzubringen. Es ergibt sich eine Komposition von senkrechten und wagrechten Linien, die im Stehen und Sitzen enthalten sind. Diese Hauptmerkmale des Stehens und Sitzens möglichst hervorzuheben, glaubte ich dadurch zu erreichen, daß ich die stehenden Figuren und den Oberkörper der sitzenden parallel zueinander

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED LÖRCHER KLEINPLASTIK

und die Beine der sitzenden rechtwinklig dazu gestellt habe. Die dadurch entstehende Wagrechte wiederholt sich in den Schultern und in den Köpfen der beiden stehenden Figuren und wird dadurch noch mehr hervorgehoben. Ebenso werden die Senkrechten, die durch die Körper gebildet werden, durch die parallel herabhängenden Arme noch gesteigert. Dieser Parallelismus, der im Bilde den Rhythmus bildet, darf aber nicht zum Schema werden. Dies versuchte ich dadurch zu vermeiden, daß ich den einzelnen Körperteilen nicht die ganz gleiche Stellung gegeben habe. Bei dem Terrakotta-Relief (Abb. S. 70) „Badende“ waren zwei Figuren angenommen, bei denen das Hineinsteigen in das Wasser zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Gedanke an die gleichmäßige Wellenbewegung des Wassers hat mich auf die Komposition gebracht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED LÖRCHER — KIRCHENSIEGEL

Die zwei Figuren sind in annähernd gleicher Bewegung unter Vermeidung jeder geraden Linie auf Kurven komponiert.
Die große Terrakotta-Figur (Abb. S. 69), die einen sitzenden Redner darstellen soll, ist wieder nur auf senkrechten und wagrechten Linien aufgebaut, um das Sitzen exakt zum Ausdruck zu bringen. Der aufgestützte Arm soll den Ausdruck des akzentuierten Redens geben. Ähnlich ist es bei den andern größeren und kleineren Plastiken.
Die Kirchensiegel (Abb. S. 72) und Entwürfe für Geld sind in den Kreis, der hier gegeben ist, komponiert. Um zu dem Kreis einen möglichst starken Gegensatz zu bekommen, habe ich, unter Zuhilfenahme der gegebenen Schrift, bei den Kirchensiegeln ein Bild aus senkrechten und wagrechten Linien zu komponieren versucht, wie dies beispielsweise bei den Siegeln der Erlöser- und Johanniskirche leicht zu ersehen ist.
Selbstverständlich soll durch verstandesgemäße Erwägungen, wie sie oben ausgeführt sind, das künstlerische Gefühl bei der Arbeit des Plastikers nicht ausgeschaltet werden. Ich glaube sogar, daß durch diese theoretischen Grundsätze das Gefühl für die Raumverteilung und den Aufbau einer Plastik viel stärker und sicherer wird.
Zur Unterstützung und Kontrolle bei der praktischen Arbeit sind gute theoretische Grundsätze auf allen Gebieten menschlicher Betätigung von großem Vorteil.

ALFRED LÖRCHER — KIRCHENSIEGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR

ROMANTISCHE LANDSCHAFT IN ITALIEN

Im Besitz des Großherzogs von Hessen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ HORNY BILDNIS SEINES FREUNDES CARL FOHR
Kupferstichkabinett, Dresden

CARL PHILIPP FOHR

Vor etwas mehr als 100 Jahren ist Carl Fohr am 29. Juni 1818 im Tiber zu Rom ertrunken. 1823 erschien von seinem Freunde Ph. Dieffenbach im Verlag I. W. Heyer zu Darmstadt „Das Leben des Malers C. F." Schon am 1. Juli 1818 berichtet ein Brief aus Rom in dem Lebensbild der Freifrau von Bunsen (Gotha, Perthes 1890) außer dem Todesfall des jungen deutschen Künstlers die beachtenswerte Mitteilung, in seiner Vaterstadt Heidelberg sei ihm zu Ehren ein Weg über die Berge „Fohrs Weg" benannt worden. Aber bald nachher wurde fast 100 Jahre lang von dem in der Blüte seines Lebens und Schaffens jählings dahingerafften Künstler kaum mehr gesprochen. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenden sich einige Kunstfreunde und Forscher dem Schaffen dieses wie ein Meteor in die Nacht verschwindenden Meisters aus der Frühzeit der romantischen Landschaft wieder zu. Heute strahlt sein Name und sein Werk in fast unnatürlichem Glanze in seiner Heimatstadt, dem romantisch durchseelten Heidelberg, wieder auf.

Es ist das Verdienst Dr. Lohmeyers, des Direktors am Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg, unter freundlicher Mitwirkung von Freunden und Forschern über Fohr, das Lebenswerk des Frühvollendeten zusammengestellt und in das zugehörige Werk der Zeitgenossen Fohrs eingegliedert zu haben. Die Fragen, wer war C. Fohr und was bedeutet sein Schaffen für die Kunst, lassen sich jetzt klar und fast restlos beantworten. — Die französische Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts und die daran sich anschließende staatliche Neugestaltung Europas durch Napoleons I. Gewaltmaßnahmen waren von welterschütternder und umwälzender Bedeutung; auch im Geistigen und Künstlerischen. Die im Farbigen hochkultivierte, auch im Technischen gründliche Malerei des 18. Jahrhunderts, die sich mit ungewöhnlicher Geschmacksverfeinerung vereinigte, war ausgelebt. Aber die neue Empfindungsweise wollte der Welt und ihren Erscheinungsformen gegenüber einen neuen Ausdruck haben, so schwer die Welt sich auch daran gewöhnen mochte. So entstehen die ersten Se-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. J. STRÜDT BLICK VOM STIFT NEUBURG AUF DAS NECKARTAL
Landesmuseum, Darmstadt

cessionen. Junge deutsche Künstler gehen nach Rom, um dort die neue Kunst, die Kunst der neuen Weltauffassung und -empfindung, ins Bild zu formen. P. Cornelius, W. v. Schadow, Fr. Overbeck u. a., unter ihnen bald auch C. Fohr, schließen in Rom die Brüderschaft S. Isidoro, späterhin spöttisch „die Nazarener" genannt. I. D. Passavant aus Frankfurt, der literarische Herold dieser jungen, weltentfernten Künstlergruppe, sagt von ihrem Ideal: „Nicht zum bloßen Spielwerk und zum Kitzel der Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden, nicht bloß zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerter Privatpersonen, sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinn aus dem Kunstwerk sprechen, auf daß er den besseren Teil des Volkes ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche außer dem Kreise des Privatlebens ein allgemeines volkstümliches Interesse erregen." Diese einsam, im fremden Land strebenden Künstler hatten also ethische Ziele für ihre Kunst im Auge, die sie teils im Figuralwerk ihrer Kompositionen, teils in einer neuen Auffassung der Landschaft zu erringen suchten. C. Fohr folgte der letzteren Wegweisung. Seine hervorragende urtümliche Begabung äußerte sich schon sehr früh und entschieden. Geboren als der älteste Sohn des reformierten Sprachlehrers Jakob Fohr am 26. November 1795 zu Heidelberg, genoß er seine erste künstlerische Unterweisung bei dem älteren (Friedr.) Rottmann und erregt als 15jähriger Knabe durch seine Leistungen so sehr das Interesse G. W. Issels, des originellen Künstlers, daß sich dieser am Darmstädter Hof für ihn einsetzt, ihm dort Aufenthalt und Stipendien der Groß- und Erbprinzessin Wilhelmine, Prinzeß von Baden, erwirkt, womit die fernere Lebensbahn Fohrs gesichert ist. Sein fleißiges und allen künstlerisch eingestellten Persönlichkeiten imponierendes Arbeiten bringt Aufträge und Freundschaften wertvoller Art, so daß Fohr 1815, wohlversorgt mit Geldmitteln, die Münchner Akademie beziehen kann. Vorher hatte Fohr noch auf Wunsch seiner Gönnerin die romantischen Gegenden des mittleren Schwarzwalds besucht und mit großem Geschick in zahlreichen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR HORNBERG AM NECKAR
Landesmuseum, Darmstadt

Aquarellen ins Bild geformt. Aber der zwiespältige Akademiebetrieb unter dem Akademiedirektor J. P. v. Langer und dem Galeriedirektor J. Ch. v. Mannlich, wußte weder den vorwärtsstürmenden Fohr, der sich auch mit seiner auffällig zur Schau getragenen deutschen Gesinnung der Polizei verdächtig machte, zu fesseln, noch seinen Kunstgeist zu entfalten. Eine Sommerreise nach Tirol bis Verona war außerordentlich ertragreich an Aquarellen und Zeichnungen. Unter seiner Freunde L. Ruhl und Quaglio Anweisung erwarb er sich die Ölfarbentechnik, malte einige kleinere Bilder und kehrte im Mai 1816 wieder nach Heidelberg zurück. In frohem Jugendmut schloß er sich im Sommer 1816 dem hochgehenden Studentenleben an und trat in engere Freundschaft zu den Führern der burschenschaftlichen Bewegung.

Doch wurde die Sehnsucht nach Italien immer stärker. Sein Freund Ruhl war von München aus vorausgegangen. Dessen Anwesenheit in Rom gab seiner Sehnsucht täglich neue Nahrung. Es war der schönste und bewegteste Tag seines Lebens, als er die Genehmigung der hessischen Erbprinzessin und die Mittel zur Reise vor sich sah. Sofort wurden alle Vorbereitungen getroffen und um Michaeli (Ende September) 1816 ging's zu Fuß und zu Post im deutschen grünen Gewand, mit dem Tragsack auf dem Rücken, den Knotenstock und den Bernhardiner zur Seite, über den Gotthard nach Como, Mailand, Bologna und Florenz nach Rom, wo er freudig im Kreise der Künstler aufgenommen wurde.

„Es ist ein eigentümlicher Reiz in diesen süddeutschen Naturen. Wenn sie sonst hochbegabt sind und nichts von der trockenen vorherrschenden Verstandesrichtung der Norddeutschen besitzen, sind sie nicht weniger scharfsinnig, legen aber nicht solchen unermeßlichen Wert auf gelehrtes Wissen; inniger befreundet mit der Natur, die allerdings in ihrer Heimat schöner ist, erhalten sie sich eine Wärme des Gefühles, welches sie in der Poesie zu glücklichen Lyrikern macht" — sagt Schadow, was gut auf Fohr paßt. Mit nachdrücklichem Fleiß widmete sich Fohr ebenso den künstlerischen Studien, wie dem Umgang mit den Freunden. Er gewann dadurch wertvolle Beziehungen zu den besten Gesellschaftskreisen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR — ARCHITEKT HÜBSCH
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

die ihm Bestellungen auf Bilder, Aquarelle und Zeichnungen gaben. Ganz besonders schloß er sich an den knorrigen Knurrkopf J. A. Koch an, der ihm ein treuer, weisender Freund wurde. Es war hohe Zeit in Arbeit, Erfolg, Lebensfreude und Hingebung. Mit fast beängstigender Schnelligkeit entwickelte Fohr seinen großen, raumweiten und lichterfüllten Monumentalstil, der ihn an die Spitze der Landschafter gestellt und seine Kunst mit einmal in den Mittelpunkt der damaligen Landschaftsmalerei gerückt hätte, wenn durch sein jäh abbrechendes Leben das Ausreifen nicht verhindert worden wäre. Der große Tag in Fohrs Leben war das Deutsche Künstlerfest zu Ehren der Anwesenheit des Kronprinzen Ludwig in Rom (am 24. März 1818). Fohr hatte eine machtvolle deutsche Eiche gemalt, unter der Cornelius' symbolische Figuren gelagert waren. Er war dem Kronprinzen vorgestellt worden und hatte eine Einladung erhalten, nach München zu kommen, wie Cornelius. Was für Aussichten haben sich dem noch nicht 25jährigen jungen Mann eröffnet, der sich nur auf sein Talent und seine Leistungen stützen konnte! Er war eben eine jener Naturen, „bei denen einem das Herz aufging", wie der italienische Maler Palmaroli sagte.

Schon für das Jahr 1817 war die Rückreise Fohrs gedacht; doch verhinderte eine Erkrankung die Ausführung des Beschlusses. Empfangene Bestellungen gaben ihm die wirtschaftliche Freiheit, noch nach Süditalien zu gehen, um dann gegen Ende 1818 die Heimreise anzutreten. Sein Lebensfaden war aber Mitte des Jahres abgelaufen. Am Peter-und-Paulstag (29. Juni 1818) ging er mit Freunden am Tiber spazieren. Die Lust zu baden wandelte ihn an. Die Freunde Barth, Amsler und Pamboux widerrieten. Doch warf sich Fohr in die Wellen, rief plötzlich um Hilfe, die Barth vergeblich leisten will. Fohr geht unter und wird erst 4 Tage später unterhalb St. Paul fuori le mure geländet. Auf seinem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

77

CARL PHILIPP FOHR

DIE ARCHITEKTEN KÖBEL UND HEGER

Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR BURG ZWINGENBERG AM NECKAR
Im Besitz des Großherzogs von Hessen

Arbeitstisch lag das angefangene Aquarell, wie Hagen von den Donaunixen ins Wasser gelockt wird. Fohr hatte es für Frau von Humboldt begonnen; ein Blatt von symbolischer Bedeutung. Fohr ist auf dem protestantischen Friedhof an der Cestiuspyramide in der Nähe von Goethes Sohn August bestattet worden, betrauert von allen, die ihn kannten.

Man darf fragen: Was bedeutet Fohrs Kunst für uns? 100 Jahre nach Vollendung und Abschluß seines Lebens ist seine Kunst wieder zum Leben auferstanden.

Zunächst gibt das außerordentlich reiche Leben und Schaffen des noch nicht Fünfundzwanzigjährigen die Gewißheit, daß in der Zeit tiefster Erschöpfung und Erniedrigung Deutschlands beste Kräfte am Werk waren, ein neues geistig-künstlerisches Leben in deutschen Landen aufzubauen. Für Fohr selbst bedeutet seine wundersame Begabung das Vorhandensein einer urtümlichen persönlichen Kraft, die voraussichtlich die Kämpfe um den Stil in der Landschaft 50 Jahre vor dem Kleinwerk des Naturalismus gelöst hätte. All das, was Dillis, Bürkel, W. Kobell erst erstrebt haben, das Großräumige, Lichtvolle, Einfache, das Natürliche und Erhabene, das Große und doch Einheitliche im Naturausschnitt, war Fohrs Eigenstes. Wo Olivier lyrisch wirkt, läßt Fohr episch-balladeske Töne erklingen. Er hatte die unschätzbare Gabe des natürlichen und zugleich großen Sehens und ein unmittelbares Gefühl für die Einheit von Landschaft und Staffage. Mindestens 50 Jahre harter Kämpfe um Sinn und Wesen der Landschaftskunst wären uns erspart geblieben, wenn Fohr seinen Landschaftsstil zur vollen Ausreifung hätte bringen können. Zwei Generationen hätten einen Halt gehabt an seinem Werk, aus dem so starke Fäden in unsere Tage herüberspinnen.

J. A. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR SAN BENEDETTO BEI SUBIACO

Sammlung Rethel-Sohn, Düsseldorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR RÜCKKEHR VON DER JAGD

Im Besitz des Großherzogs von Hessen

STENDHAL UND DIE ITALIENISCHE KUNST

Endlich wieder eine Kunstgeschichte, die man lesen kann! Sie ist zwar schon vor 100 Jahren geschrieben und das meiste ist abgeschrieben und noch mehr ist falsch; aber alles ist so eigenartig, witzig, geistvoll und munter gesagt, daß das Vergnügen nicht aufhört und man sich die paar Irrtümer gern gefallen läßt. Ich spreche von Henri-Beyle de Stendhals „Geschichte der Malerei in Italien", die der Propyläenverlag in Berlin als zehnten Band seiner von Oppeln-Bronikowski musterhaft herausgegebenen Stendhal-Ausgabe soeben deutsch erscheinen läßt.

Wir Deutschen sind auf Stendhal verhältnismäßig spät aufmerksam geworden, obwohl Jacob Burckhardt und Nietzsche immer wieder von ihm sprachen. Balzac, der meines Erachtens nicht Stendhals Höhe erreicht, war bei uns schon populär, als Viele Stendhals Namen noch nicht kannten. Und dann war es immer wieder „Rouge et Noir", das gelesen wurde und man sah in Stendhal einen spannenden Romancier. Er ist unendlich mehr: ein Kind des Dixhuitième, unter Napoleon bis Moskau mitmarschierend, dann Mailänder mit Leib und Seele — steht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

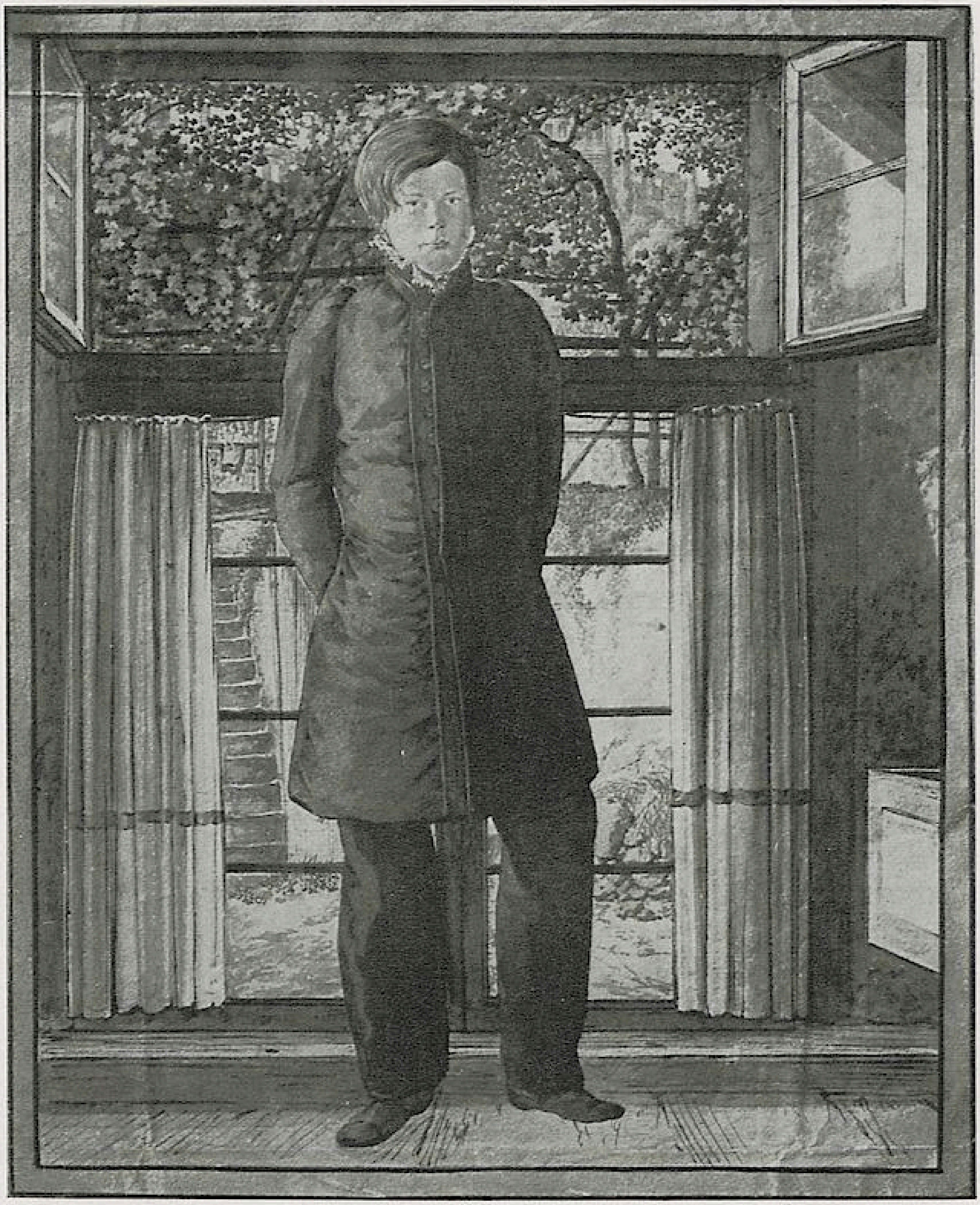
CARL PHILIPP FOHR

DIE CASCATELLEN VON TIVOLI

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

doch auf der Grabschrift „Milanese“ — und lange in Italien lebend, hat er als Hauptthema seines Lebens sich den Vergleich der italienischen und französischen Seele gestellt und sich zugunsten Italiens ausgesprochen. Freilich meint er das Italien der Renaissance und des Barock, das er aus originalen Chroniken in seinen Novellen so vielfach beschrieben und umschrieben hat. Ich begreife z. B. nicht, wie man einen Gobineau noch lesen kann, wenn man die „Äbtissin von Castro“ kennt. In der Tat haben wir bei Stendhal die echte, glühende, skrupellose, oder nicht herzlose Lebensfülle der Renaissance, wenn auch stets in ihnen Feierstunden der Liebe und des Hasses, der Morde und der Strickleitern. Ich glaube, ich kann diese italienischen Renaissancenovellen gut beurteilen; denn als ich mein Buch über Truhenbilder schreiben wollte, mußte ich monatelang italienische Novellen jener Zeit durchlesen, in der Hoffnung, hier die Deutung einiger Truhenbilder zu finden. Stendhal hat ja zum Teil seine Novellen wörtlich aus den Chroniken abgeschrieben, was er gar nicht leugnet, sondern hervorhebt. Was er mitbringt zur Kunst, ist vor allem ein unendlich reiches Gefühl, innig und warm, nicht sensualistisch wie bei den meisten Franzosen, sondern seelisch weich und dabei doch genau be-



CARL PHILIPP FOHR — SCHÜLER SEINES VATERS
Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR — PROZESSION AUF DEM SALZBURGER FRIEDHOF
Kupferstichkabinett Dresden

obachtend; ferner trägt ihn die wunderbare Kultur des französischen Rokoko, eine tiefe Vertrautheit mit der antiken Welt, mit ihrer Mythologie und allem, was Anschauung heißt — während Plato z. B. selten erwähnt wird. Ferner ist seine Belesenheit und seine Fähigkeit, entfernteste Zitate stets bereit zu halten, fast so groß wie bei Schopenhauer. Er ist vielleicht der erste Franzose, der Shakespeares Größe ganz erfaßt hat; aber darum kann er seinen Racine doch auswendig. Stets wachen Geistes, immer in der Debatte mit den Büchern, die er verschlingt, von Liebesabenteuern erfüllt, bereichert und belebt geht er an die bildende Kunst mit der Frage heran: Was für ein Leben entströmt diesen Bildern? Wir haben durch Wölfflin gelernt, daß ein Bild vor allem ein Bild sei und sein eigenes Gesetz des Wachstums und der Struktur, der Bindung und Freiheit in sich trage. Gut, das sind in der Tat wichtige Dinge. Aber nicht die einzigen; ein Bild hat auch Seele, Ausdruck, Bekenntnis und Eigenwillen, es ist ein Kind seiner Zeit und Umwelt, es ist ein Symptom, zu dem ein Riesenbezirk gehört. So verstehen wir, daß für Stendhal die „Umwelt" des Bildes und der kulturelle Eigen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR — ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR

ANSICHT VON TRIENT

Nationalgalerie, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PHILIPP FOHR SZENE AUS DEM ZAUBERRING

Gemäldegalerie, Kassel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

boden sehr wichtig und unentbehrlich sind; er ist der Wegbereiter für die Milieutheorie seines großen Schülers Hippolyte Taine. Ich meine, wir unterschätzen heutzutage ein wenig diese Seite der Kunst, die doch die selbständigsten documents humains darbietet und nicht nur für Maler und Kunsthistoriker da ist. Was er aber auch immer betrachtet, berichtet, rühmt, tadelt und liebt, er tut es mit Grazie und Esprit, mit Eigenart und Munterkeit, nichts ist langweilig und die kühnen Vergleiche lächeln in ihrer Paradoxie. All das gibt man vielleicht zu, dann aber kommt der Keulenschlag: ja, aber er hat alles von Lanzi abgeschrieben und sagt das nicht. Die Geschichte der „italienischen Malerei“ ist fast so romantisch wie der ganze Kerl, ich will sie nach dem inhaltsreichen Vorwort kurz nacherzählen.

Der Plan, eine „Geschichte der Malerei in Italien“ zu schreiben, kam Stendhal 1811 in Mailand, als er eben Italien bereist und das gleichbetitelte Werk des Abbate Lanzi durchstudiert hatte. Lanzis Buch ist in der Tat die erste zusammenfassende Darstellung von sechs Jahrhunderten italienischer Malerei und läßt sich ethisch mit Winckelmanns „Geschichte der Kunst im Altertum“ vergleichen. Stendhal wollte Lanzi ursprünglich übersetzen, zwei Bände zu 450 Seiten. „Wenn ich es diktiere, kostet es mich 30—40 Tage.“ In Paris schreibt er aber in acht Monaten 12 Notizen = Bände voll, mit den Themata: 1. Natur und Klima, 2. Volkscharakter, 3. Malerei und bildende Kunst, 4. Musik — es sind die berühmten grünen Quartbände der Grenobler Bibliothek. Jäh wird die Arbeit unterbrochen durch den russischen Feldzug, der ihn bis Moskau führt und tief erschüttert. Nach Napoleons Sturz flüchtet er nach Mailand zurück, obwohl seine Geliebte Angela Grua ihm nicht die Treue hält. Er braucht doppelten Trost; denn der Sturz Napoleons hat ihn bereits aus allen Himmeln und Hoffnungen gerissen. Aber nun erscheint zunächst „Das Leben Haydns, Mozarts und Metastasios“ und 1817 das Reisetagebuch: „Rom, Neapel und Florenz“. Immerhin blieb er aber in dauernder Berührung mit den Kunstwerken und sicher ist alles, was er über einzelne Bilder sagt, direkt vor den Originalen erlebt worden. Und mit außerordentlichem Hochdruck betrieb er dann doch die Niederschrift, so daß gleichzeitig mit dem Reisetagebuch das Buch unter dem Titel „l'histoire de la peinture en Italie“ erscheinen konnte. Es wurde in 1000 Exemplaren auf seine Kosten gedruckt, obwohl er damals arm wie eine Kirchenmaus war. Es erschien unter dem Pseudonym: M. B. A. A., das als Monsieur Beyle, ancien auditeur, zu deuten ist. Aber der Erfolg war gleich null, obwohl er das Buch an Männer wie Goethe, Humboldt und Walter Scott versandte. Diese Enttäuschung machte ihn unfähig, das Buch fortzusetzen, das ja nur eine Geschichte der Florentiner Malerei bis zu Michelangelo bietet. Seine Vorarbeiten über Correggio, Raffael und Guido Reni waren schon weit gediehen, aber zu einer vollständigen Darstellung ist es nicht gekommen. Immerhin erschien 1845 eine zweite, 1851 eine dritte Auflage, diesmal mit dem vollen Namen des Autors. Müssen wir es auf der einen Seite beklagen, daß die Niederschrift unterblieb, so gewann Stendhal doch andererseits dadurch Zeit für Dinge, die wichtiger waren und die seinen wirklichen Ruhm begründet haben, das Buch: „Promenades de Rome“ und vor allem die großen Romane, namentlich „La Chartreuse de Parme“. Er tröstete sich mit dem Satz: „Mein Buch hat 150 Jahre im Leibe.“ Und daß es das hat, beweist eben die deutsche Auflage von 1924. Niemand denkt daran, Lanzi wieder abzudrucken; Stendhals Buch ist nicht wichtig durch seine Substanz, sondern durch seinen Stil, seinen Geist und seine seelische Frische.

Asbelch, der verdienstvolle Bearbeiter Stendhals, hat genau nachgewiesen, welche Bücher Stendhal bei diesem Buch benützt, ausgeschrieben und — sagen wir es ruhig — abgeschrieben hat. Schon die Tatsache, daß es mindestens zwanzig Autoren außer Lanzi sind, zeigt, daß es sich nicht um eine Plumpheit handelte. Wir sind heute ja sehr gewissenhaft mit Quellenangaben und man hat es Lamprecht sehr verübelt, wenn der mal einen Satz wörtlich abgeschrieben hat, ohne die Quelle anzugeben; aber dafür fehlt uns auch der Esprit Stendhals. Ich finde diese ganze Frage höchst irrelevant. Die Hauptsache ist: wir haben ein interessantes Buch, in dem wir Heutigen zwar nicht das finden, was man heute unter dem Titel versteht, wohl aber sehr viel mehr. Übrigens sind im Anhang Fragmente über Andrea del Sarto und Raffael abgedruckt und einige Notizen über Correggio.

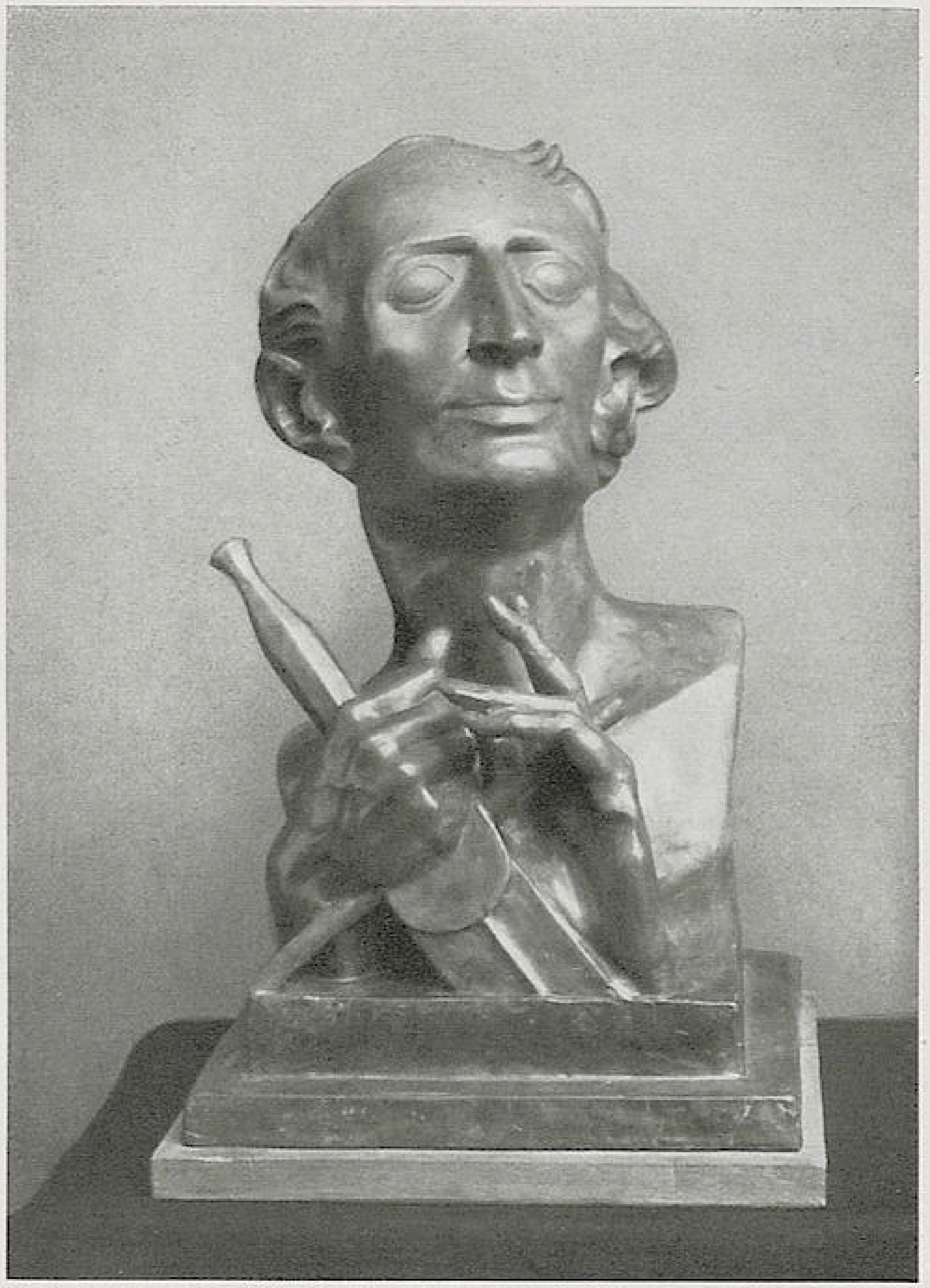
Stendhal fängt zwar mutig bei dem Jahr 400 post an, aber sehr bald mündet diese Welthistorie bei der Liebesgeschichte der Bianca Cappello, die man ausführlicher, aber nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTHAR SCHWINK ZWEI MÄDCHENKÖPFE. WACHS

spannender in Isolde Kurz: „Stadt des Lebens" (solch einen blassen Titel würde Stendhal verachtet haben!) nachlesen kann. Sowie Stendhal bei einer Novelle ist, fängt seine Psychologie an zu schmarotzen. Die Situationen werden auf die Spitze getrieben und gegeneinander gestellt, das Wichtigste wird meist mit zwei Worten erledigt und mitten in die brennendste Neugier gießt er das Öl neuer Affekte. Aber nun fühlt er sich auf sicherem Boden, er ist in dem Florenz des 16. Jahrhunderts, wir gehen durch seine Straßen, seine Paläste und Kirchen, wir sehen die Menschen und in ihre Seele hinein, wie es da flackert und brennt vor Lebensfreude, Liebeshunger, Mordlust und Grausamkeit, alle Register sind gezogen — und nun folgert Stendhal: „infolgedessen mußten nun so wunderschöne Bilder entstehn." Man fühlt, da sind einige Zwischenglieder ausgelassen, aber Interruptionen gehören nun mal zum Stil Stendhals, und der Leser wird gern selbst ergänzen. Dann folgen allgemeine Betrachtungen, darunter das kostbare Wort: „Eine kalte Natur nimmt keine Eindrücke auf. Die Gedankenverknüpfungen, die drei Viertel vom Reiz der Künste ausmachen, müssen den schönen Seelen einmal bei Namen genannt werden; dann vergessen sie jene göttlichen Gefühle nicht mehr, die zum Glück in einer Sprache ausgedrückt werden, die der Pöbel nie mit seinen seichten Einwänden besudeln kann." Oder der Hohn über die Zahmheit der Gegenwart: „Das kommt von dem großen Gesetz der Wohlanständigkeit, das nichts als Angst vor der Lächerlichkeit ist, die ihrerseits nur Mangel an Charakter ist und dieser die Folge des moralischen Einflusses. Die negativen Tugenden sind in Mode . . . ." Hier steht auch die witzige Bemerkung, Luther sei schuld, daß man jetzt immer nur Greise zu Päpsten mache, während damals ein Leo X. mit 20 Jahren Kardinal und mit 30 Jahren Papst wurde. Bei der Schilderung der einzelnen Stadt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOTHAR SCHWINK DEUTSCHER KÖNIG. WACHS

herrschaften in Mailand, Neapel und Piemont geißelt er die knechtische Gesinnung der Gegenwart gegenüber dem freien Mut der Renaissance-Menschen. „Die Hochburg dieser Servilität ist Deutschland. In Rom und Neapel gibt es vielleicht mehr scheinbare Niedrigkeit, aber bei den „stolzen Germanen" gibt es mehr Selbstverleugnung; sie sind auf den Knien geboren. Soll ich es gestehn? In den Holzhütten Rußlands fand ich mehr Patriotismus und wahre Größe." Nun folgt S. 45 einmal wirklich ein kurzes Stück Kunstgeschichte; das ist sehr rührend, falsch und abgeschrieben (z. B. Niccolò Pisano, Cimabue, Giotto.) Immerhin hat er von Giottos Größe eine Ahnung, natürlich hält er die Fresken in Assisi für ein Hauptwerk Giottos. Sehr schön ist dann der Abschnitt über den öffentlichen Geist in Florenz (S. 79), wo wir das Wort finden: „Homer hat nichts geschaffen, was Dantes Ugolino vergleichbar wäre." Stendhal hat Dante leidlich gekannt, er zitiert ihn häufig, aber es sind nicht die besten Stellen. Die deutschen Zeitgenossen Stendhals, namentlich die Romantiker vom Schlage Jos. Ant. Kochs, haben damals Dante leidenschaftlicher erlebt. Aber gegen die Generation von heute ist Stendhal noch immer ein guter Dantelehrer zu nennen.

Paul Schubring

(Schlußteil folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTHAR SCHWINK WEIHNACHTSKRIPPE 1924. WACHS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR WACHSPLASTIK VON LOTHAR SCHWINK

Lothar Schwink, heute ein Mann nahe den Vierzigern, ist von Haus aus Innenarchitekt. Der jung ererbte Besitz der väterlichen Möbelfabrik in Bamberg drängte ihn nach dieser Richtung. Bei Richard Berndl in München lernte er, bei Schultze-Naumburg in Saaleck bildete er sich weiter. Aber die Bindung an die fabrikmäßige Möbelherstellung mißbehagte ihm, er machte sich frei, ohne die tieferen Werte der Vorbildung preiszugeben, und „betreibt" heute ein Doppeltes: Kunsthandwerk und eine ihm über alles zusagende Kunst. Immer noch entstehen solchermaßen Entwürfe für Möbel und Innenausstattungen, aber daneben geht Schwinks Schaffen als Plastiker einher. „Daneben" — nein, so stimmt es doch nicht. Denn das plastische Schaffen Schwinks ist kein „parergon", sondern es ist ein in sich ruhendes, geschlossenes Ganzes, dem viel eher die kunsthandwerkliche Tätigkeit als dienendes Glied eingeordnet ist.

Als Schwink noch bei Berndl in München Architektur und Innenarchitektur studierte, empfand er, daß damit sein künstlerischer Drang nicht völliges Genügen erfahren könne. Er ging deshalb zu Franz Hoch, dem Landschaftsmaler, den der Krieg fällte, und ihm verdankt er es, daß er in seinen künstlerischen Idealen bestärkt und befestigt wurde. Draußen im Felde begann Schwink autodidaktisch sein plastisches Arbeiten. Er geriet an das köstliche, heute eigentlich nur selten mehr verwandte Material des Wachses, das einst zumal in Tirol und in Altbayern ein oft und gern gebrauchter Stoff plastischer Ausformung war. Namentlich bei Gegenständen religiösen Charakters bediente man sich gern des Wachses, dem als Material etwas Heiligmäßiges anhängt, vielleicht weil auch die Devotionalien und die geweihten Altarkerzen aus diesem Stoffe gebildet sind. Erst nahm er das übliche weiße Wachs, das, nach erfolgter Ausformung, von ihm farbig gefaßt wurde. Aber Schwink erreichte damit die gewünschte Wirkung nicht. Er mußte deshalb zu einer andern Technik vorschreiten, er bediente sich nämlich fortan des „vor aller plastischen Bearbeitung völlig durchgefärbten Wachses". Dieses gab ihm — nach Sedlmaier, dessen liebevoller Charakteristik des Künstlers ich hier folge, — was er erstrebte: durchs Licht abgestufte reine Tonwerte bis zu klarleuchtenden Schatten.

Die über das Technische hinausgehende geistige und seelische Einstellung zu seiner Kunst erfuhr Schwink weder durch Hoch noch durch Joseph Wackerle, bei dem er im Jahre 1919 kurze Zeit arbeitete — schnitzte —, um sich in seiner plastischen Technik zu vervollkommnen. Viel stärkeren Einfluß hatte eine künstlerische Reise durch Tirol geübt, dessen spätbarocke Kunst ihm starke Anregungen gegeben und sein eigenes Schaffen nach der Richtung des Religiösen, der Krippenkunst und Märtyrerdarstellung hingeleitet hatte, zu denen sich gelegentlich ein profanes Motiv gesellte.

Seit Lothar Schwink in Erling bei Andechs, hoch über dem Ammersee und dem kunstreichen Ammergau, in dem blumengeschmückten Dorf am Fuße des „heiligen Berges" sich niedergelassen und angesiedelt hat, ist auch die richtige Umwelt und Arbeitsatmosphäre für ihn gefunden. Hier blüht eine erlesen schöne altbayerische Landschaft mit herrlichen Exemplaren seltener, prachtvoller Bäume und der fernblauenden Alpenkette als Grenzwall im Süden auf, und hier zieht zur guten Sommerszeit von weither aus altbayerischem Land wallfahrend Volk psalmodierend zu der berühmten, an absonderlichen Reliquien und Sagen und Legenden reichen Kirche hinauf. Beides schwebt und webt in Schwinks Kunst: die herrliche Landschaft und die tiefe, dabei doch volkstümlich heitere Religiosität, die über ihr zittert. Diese Stimmung lebt sich aus in den Schöpfungen des Künstlers: in Kruzifixen und Schmerzensmännern, in Märtyrergestalten und in eigenartig melancholischen Gebilden weltlichen Gegenstands, vor allem in seinen unvergleichlichen Krippendarstellungen, in denen das bäuerliche Barock der Alpenländer zu seiner höchsten Ausdrucksmöglichkeit und zu seiner letzten Entwicklungsstufe, auf Geist und Wesen unserer Zeit projiziert, gesteigert ist und die technische Vollendung in der Handhabung des Materials auf einer Höhe angelangt ist, die einen an Mozarts spielerische und zugleich ausdrucksgewaltige Meisterung seines technischen Rüstzeuges gemahnen könnte.

Wolf

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOTHAR SCHWINK — WEIHNACHTSKRIPPE 1923. WACHS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE ATTISCHE GÖTTIN

Die größte Bereicherung, die ein deutsches Museum seit dem Kriege erfahren hat, ist der Ankauf der „Attischen Göttin" durch das Alte Museum in Berlin. Der Besitzer, ein Schweizer Kunstkonsortium, verkaufte sie für eine Million Mark. Der Preis erscheint nicht hoch, bedenkt man, daß es sich in diesem Fall um ein Kunstwerk von einzigartiger Bedeutung handelt. Der Betrag wurde durch den Museumsfonds, das Reich, den preußischen Fiskus, die Stadt Berlin und große private Spenden aufgebracht. — Das Verdienst, die Statue für Deutschland gerettet zu haben, kommt in erster Linie dem Direktor des Museums, Geheimrat Wiegand, zu. Nach der Begutachtung durch die namhaftesten Archäologen Deutschlands entschloß sich die aus Kunstgelehrten und Bildhauern bestehende Sachverständigenkommission einstimmig für den Ankauf. Die Göttin wurde in der Antiken-Abteilung des Museums zur Aufstellung gebracht. Die Entstehungszeit aus dem Ende des 7. Jahrhunderts ist stilgeschichtlich nachweisbar. Sonst ist die Göttin die älteste Darstellung einer stehenden Frau, die in einem so vorzüglichen Zustand erhalten ist. Die Figur ist zwei Meter hoch und aus einem Block griechischen Marmors gehauen. Auf einem niedrigen Sockel steht eine jugendliche Frau, die einen Granatapfel, das Symbol des Werdens und Vergehens, in der Hand hält. Das monumentale Format deutet auf ein Götterbild hin, das in der Dämmerung eines Heiligtums gestanden hat und dort sich der Architektur einordnete. Vermutlich handelt es sich um die Göttin Persephone, Tochter der Demeter und des Zeus, Fürstin der Unterwelt, zu deren Symbolen auch der Granatapfel gehörte. Doch ist auch die Annahme, daß es sich um eine Darstellung der Aphrodite handelt, nicht ausgeschlossen. Der Marmor war ehemals bemalt. Reste roter und gelber Färbung sind noch auf dem Gewand, den Sandalen, dem Haar und auf dem Granatapfel wahrnehmbar.

Die Göttin stammt aus dem Beginn der archaischen Periode. Es war der Augenblick der Geschichte, als sich Ägypten nach langer Abgeschlossenheit wieder der Außenwelt öffnete. Die Griechen hatten am westlichen Nilarm eine Kolonie und sahen hier eine Jahrtausende alte künstlerische Kultur, die ihrem Ende entgegenging. Deutlich zeigt die Göttin ägyptische Stilelemente. Sie steht in Frontalstellung unter Wahrung der strengen Symmetrie beider Körperhälften. Nur die Arme haben eine bewegte Haltung, die bereits auf die kommende Entwicklung der Plastik hindeutet. Die Füße stehen senkrecht nach vorn und ruhen auf der ganzen Sohle. Das Gewand fließt in großen, flachen, parallelen Falten herunter.

Die ungeheuere Ergriffenheit, die das Götterbild auslöst, entsteht durch den Gegensatz, mit dem sich der Ausdruck der Arme und des Kopfes von der bewußten stilisierten Monotonie des Säulenkörpers abhebt. Die rechte Hand mit dem Granatapfel liegt rechts seitlich oberhalb des Schoßes. So vermeidet sie die Erstarrung durch völlige Symmetrie und schafft eine jener geheimen Bewegungszentren, die die eigentliche Lebendigkeit dieser Plastik ausmachen. Der Schädel der Göttin ist groß und schmal, Nase und Stirn in einer Linie leicht zurückfliegend. Die Ohren liegen hoch und gestreckt an. Als Schmuck trägt sie Ohrgehänge, ein Halsband und einen Schlangenreif ums linke Handgelenk. Trotz der körperlich großen Dimensionen hat die Frauengestalt einen zarten und frühlingshaften Reiz. Es ist der Zauber des Morgens und des Erwachens, der aus ihr spricht.

Das Geheimnis dieses schmalen und großen Gesichtes mit seinen klaren Linien und scharfgeschnittenen Flächen, mit seinen riesigen, kurvenumspannten lidlosen Augäpfeln, die unter den Spitzbögen der Brauen hervorragen, dies Geheimnis zu deuten, erscheint fast Vermessenheit. Der gebogene volle und feste Mund, die geschürzte Oberlippe, die Wölbung der Backen, das gespannte Kinn ist von dem irrationalen Lächeln umspielt, das von einer unendlichen Grausamkeit, Weisheit und Schicksalsbewußtheit hervorgerufen zu sein scheint. Die weitaufgerissenen Augen haben den Ewigkeitsblick. Mit der strengen monumentalen Einfachheit ihrer vertikalen Parallelen, mit der magischen Organisierung ihrer Proportionen, mit dem Mysterium ihres undeutbaren Lächelns übt die Göttin eine Wirkung von erschütternder Wucht aus.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ATTISCHE GÖTTIN ENDE DES 7. JAHRH. V. CHR.
Neuerwerbung des Alten Museums, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NÄGELE SELBSTBILDNIS 1910

REINHOLD NÄGELE

In seinen Monologen schreibt Schleiermacher: „Jeder Mensch soll auf eigene Art die Menschheit darstellen, in einer eigenen Mischung ihrer Elemente, damit auf jede Weise sie sich offenbare und wirklich werde in der Fülle der Unendlichkeit alles, was aus ihrem Schoß hervorgehen kann." Auch eine der wichtigsten Bedingungen, die den Wert eines Kunstwerks ausmachen, ist menschliche Bedeutsamkeit. Dem schaffenden Künstler erlöst sich die Seele zwar vom Stofflichen und doch erfaßt sie es mit solcher Kraft, daß sie dieses Stoffliche durchdringt und zu neuer Gestalt erhebt. So ist jedem wirklich künstlerischem Gebilde das Zeichen aufgeprägt, daß es aus der Vision hervorgegangen ist, und in dieser Weise erheben sich Kunstschöpfungen über die Geburten der Nachahmung und der Verworrenheit. Der Widerstand, den der Stoff der Formwerdung entgegenstellt, muß durch Nachhaltigkeit des ursprünglichen Erlebens und durch Können überwunden werden. Nur die Technik ist lehr- und lernbar, während Kunst selbst immer Gnadenerlebnis bleibt. Die äußere Gestalt des Schönen ist bedingt durch ein Innerliches, Geistiges. Der Stil eines Künstlers muß sich auf dem Wesen der Dinge aufbauen und die sinngewordene Gestalt wird uns zum Symbol, sobald die Dinge von dem Gesetz künstlerischer Gestaltung durchdrungen sind.
Die eigentümliche künstlerische Schöpferkraft, die in den Arbeiten Reinhold Nägeles zu erkennen ist, zeigt sich in dieser Bewältigung des Stoffes durch die Form, die von jedem guten Künstler gefordert werden kann. In ihnen offenbart sich ein Übergewicht der Subjektivität über die Objektivität, das Zeugnis dafür ist, daß die Gewalt der eigenen inneren Richtung auf diesen Künstler mehr Einfluß auszuüben vermag wie der äußere Eindruck. Die unabsehbare, quellende Fülle des Daseins ist hier von einem gestaltenden Prinzip zusammengehalten. Je widerstrebender die Materie ist, desto bedeutsamer zeigt sich bei ihm die Fähigkeit der Gestaltung von innen heraus. Das Schicksal liefert ihm den Samen, den seine Seele aufnimmt und gebraucht und wendet. Die Außendinge sind ihm

---

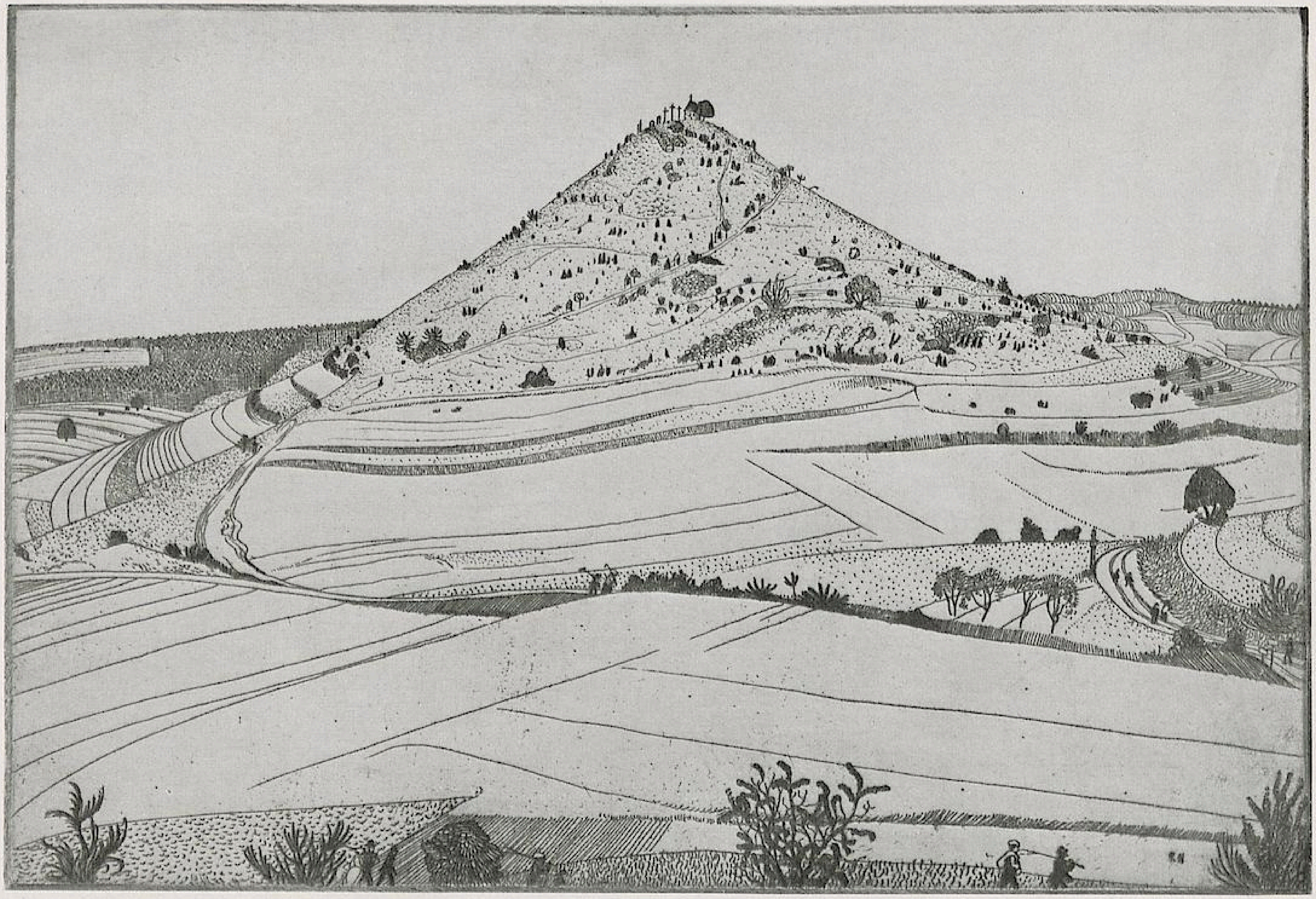
Den Alleinverkauf der Radierungen und Gemälde Reinhold Nägeles hat das Kunsthaus L. Schaller-Stuttgart.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

95

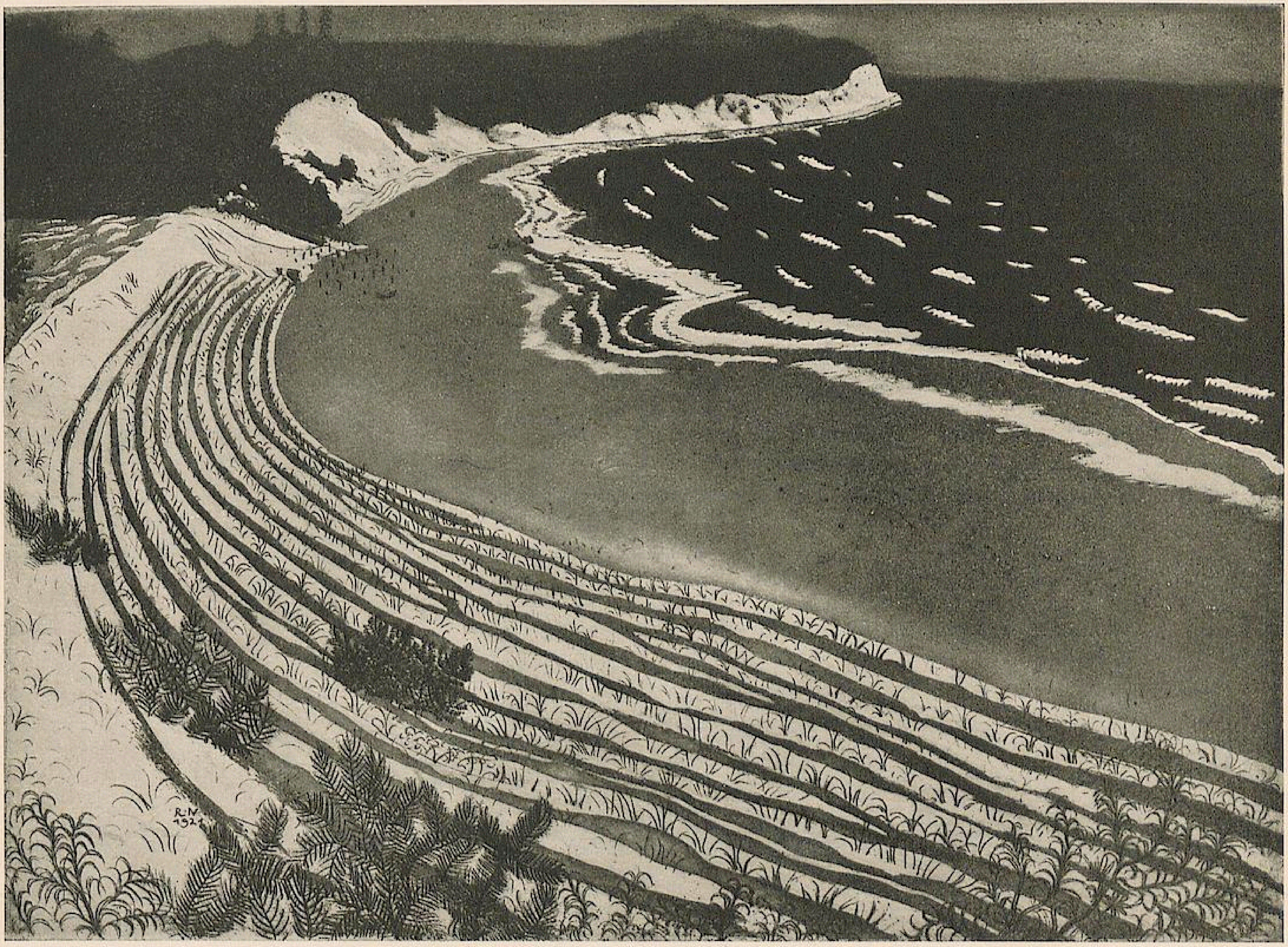
REINHOLD NÄGELE — ITALIENISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



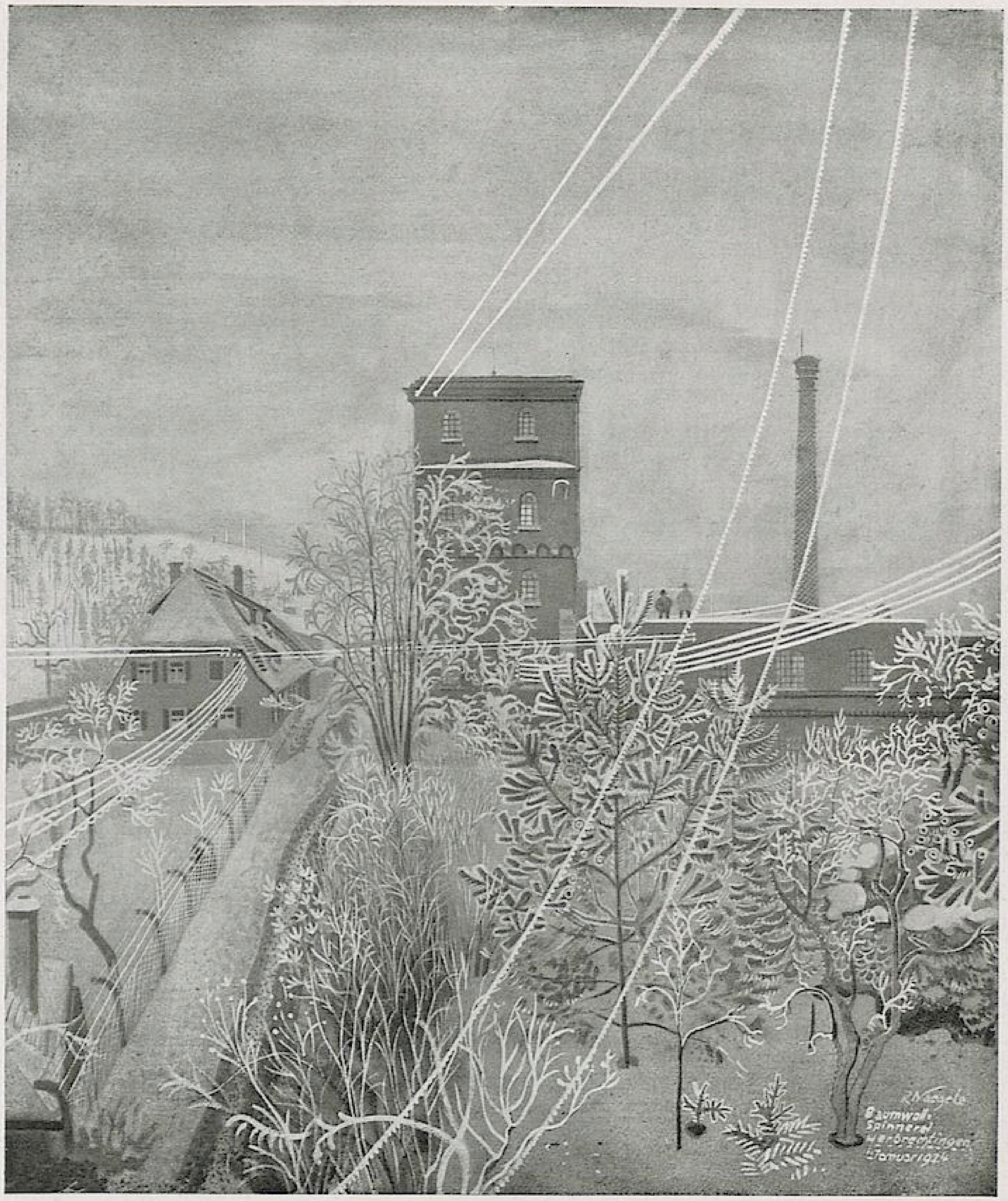
REINHOLD NÄGELE SALMENDINGER KAPELLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



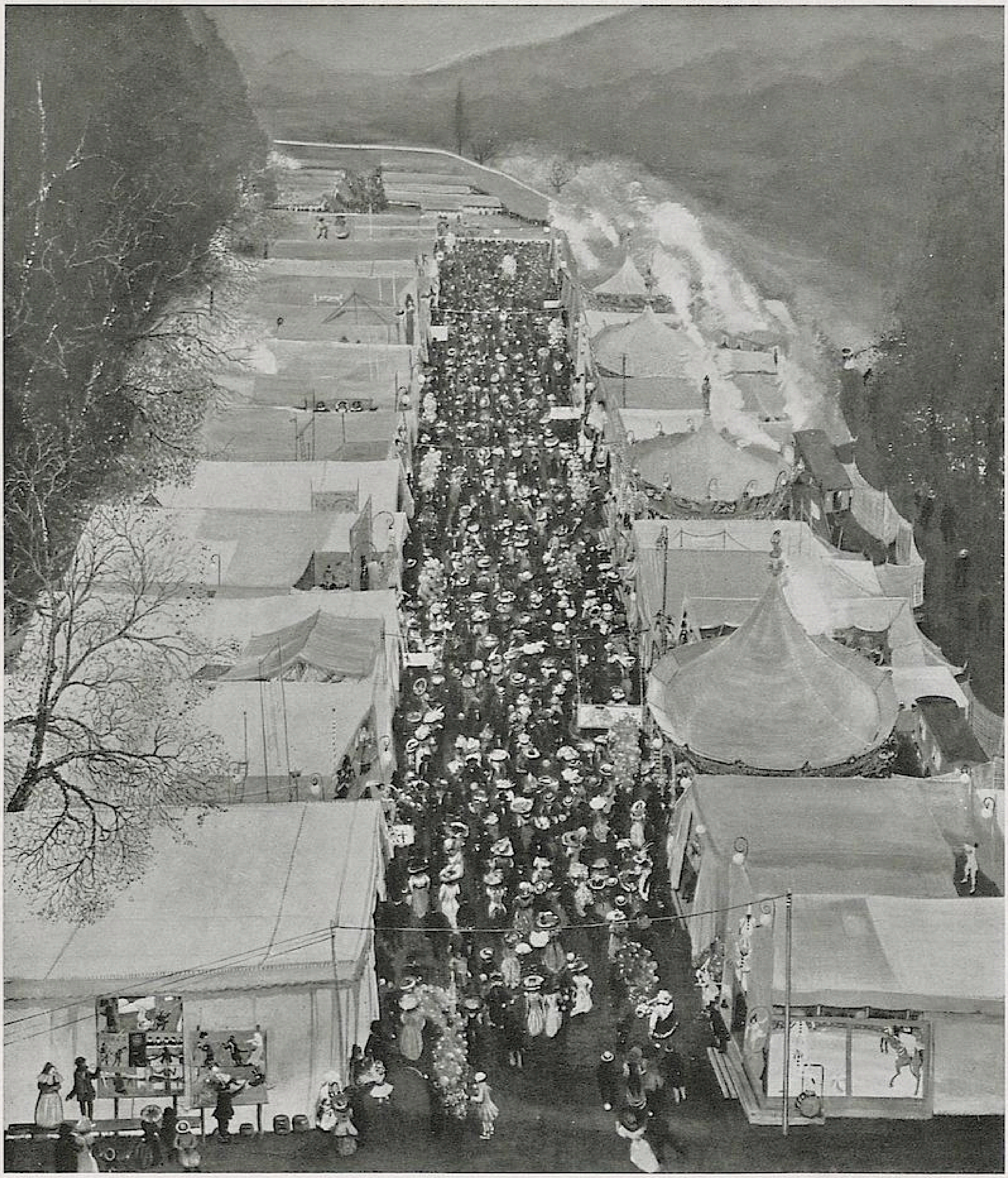
REINHOLD NÄGELE OSTSEESTRAND (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



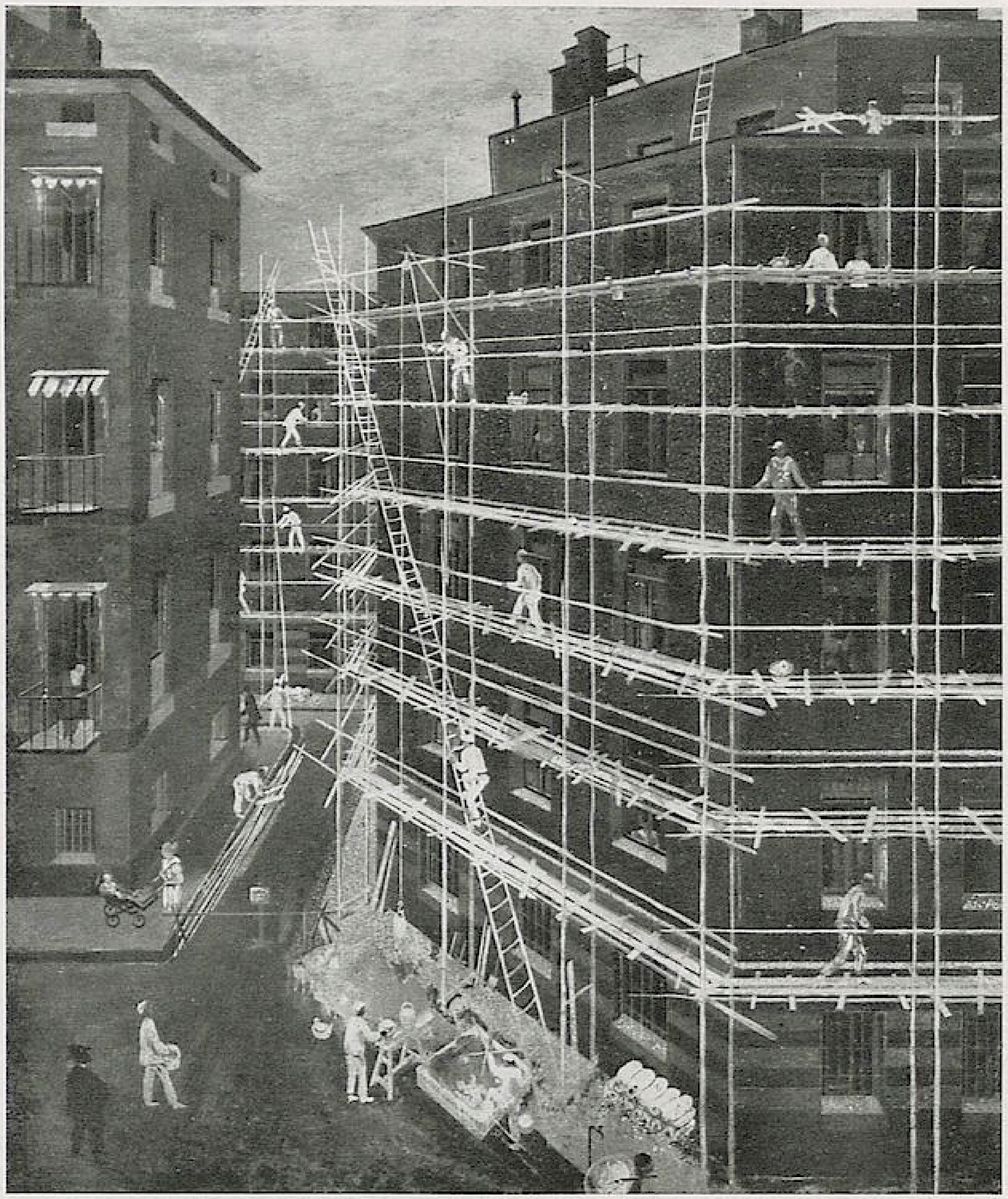
REINHOLD NÄGELE — RAUHREIF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NÄGELE VOLKSFEST

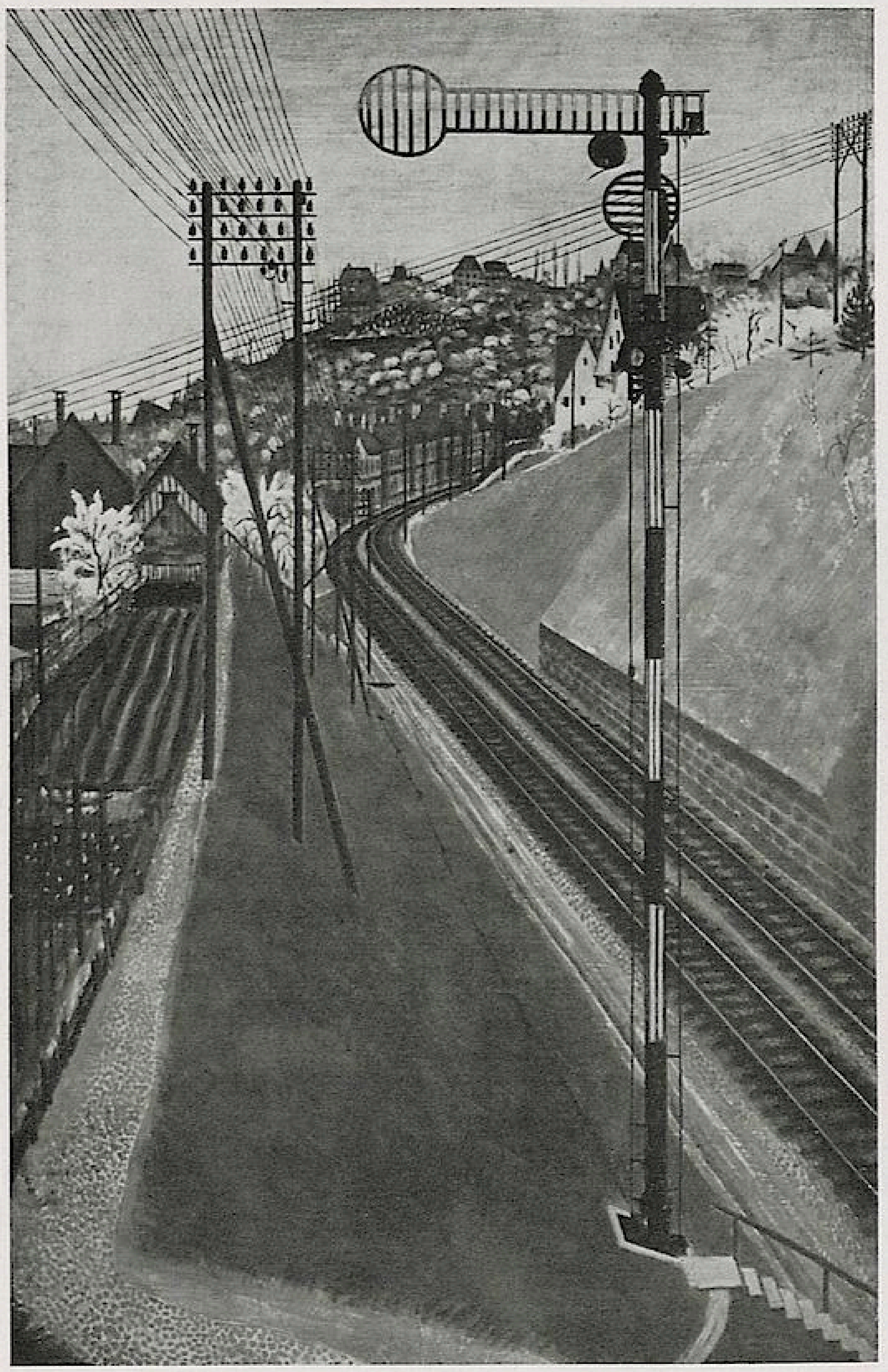
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NÄGELE GIPSERGERÜST

der Stoff, um sich an ihm der Vielgestaltigkeit und Regsamkeit seines Innern bewußt zu werden. Nichts Äußeres beengt ihn an dem überlegenen Spiel mit der Wirklichkeit, wie sie viele seiner Arbeiten offenbaren. Sicher will der Künstler keine Abstraktion der Lebensvorgänge gewinnen, sondern das Dasein in all seinen Widersprüchen soll in der Phantasie und in Gedanken nachgelebt werden. Hier waltet das Bestreben, das Erfühlte und Erlebte in lebensvoller Niederschrift festzuhalten und all diese Schöpfungen offenbaren trotz gemeinsamer Züge, die sie aufweisen, eine ganz eigenwillige Künstlerindividualität. Für diesen Künstler bedeutet Beschauung irgend eines Modells nur Befruchtung und erzeugt gleichsam in seinem Innern die Erscheinung noch einmal auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien seines Künstlertums. In diesen Arbeiten zeigt sich ein Mensch, der gewohnt ist, seine Erlebnisse zu prüfen und ihres Sinns habhaft zu werden. Er bereichert sein eigenes Erleben durch jeden Versuch, es in einer künstlerischen Schöpfung abzuspiegeln. Eine Einheit des Lebensgefühls entquillt all diesen Mannigfaltigkeiten, sobald sie der Formgebung des Künstlers unterstehen. Seine Seele ist hinter jedem einzelnen Gebilde zu erkennen. Farben und Linien ordnen sich nicht nach der Schablone. Sie kommen dem Künstler so gut wie seine seelischen Eigenschaften von innen heraus. Reinhold Nägeles Arbeiten durchzieht ein un-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NÄGELE BAHNLINIE

bewußter feiner Rhythmus, der aus einer überlegenen Geistigkeit fließt. Er will mit seiner Kunst die Dinge in eine neuartige Darstellung rücken und in rastlosem Bemühen hat er sich eine durchaus eigene zeichnerisch formale und farbige Ausdrucksart geschaffen. Trotzdem er seine Mitmenschen oft hart mitnimmt, ist hier dennoch eine Liebe zu jeglicher Kreatur lebendig. Ihm ist die Malerei ein überaus feines, außerordentlich hoch entwickeltes Ausdrucksmittel und der Zweck aller Arbeit, die Vollendung eines geistsinnlichen Anschauens. Nägele gehört zu den Malern, die ohne Anlehnung an irgendwelche Kunstströmung ihren eigenen, von einem inneren Trieb bestimmten Weg gehen. Er ist eine Künstlernatur voll seltsamer und reicher Bilder. Bald weiß er in spielerischer Leichtigkeit die Charaktere der Menschen in eine eigentümliche Beleuchtung zu setzen, bald mit Bedacht dem Gegenstand eine erhöhte Geistigkeit zu leihen. Nie denkt er daran, nach Nebenwirkungen zu schielen und er hat auch keine Arbeit aus seiner Werkstatt entlassen, ohne ihr seinen persönlichen Stempel mitzugeben. Nägele

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NÄGELE AINMILLERSTRASSE 18 IN MÜNCHEN

liebt die Buntheiten und Schönheiten der Welt mit ihrem sonderbaren Wechsel. Seine geistige Eigenwilligkeit läßt sich nie ins traditionell Akademische umbiegen, sondern vielmehr ist hier das Streben festzustellen, sich von allen Konventionen freizuhalten und nach eigenem Wollen und Streben zu gestalten. Bald schöpft Nägele aus dem Born der Natur, bald gibt er das Treiben auf der Straße einer Großstadt wieder — rätselhaft, bunt, allegorisch und vielleicht manchmal auch zum Widerspruch herausfordernd. Aber alle seine Arbeiten zeigen, daß er scharf beobachtet und die Gesetze künstlerischen Gestaltens niemals verleugnet. Er schafft mit redlichem Fleiß, malt Figürliches und Landschaftliches und greift zur Radiernadel, um die Übung der Hand zu erhalten und Probleme, die ihn erfüllen, festzuhalten. Überall schimmert das eigene Wesen des Künstlers durch. Nur ein Schöpfer, der Einheit von Mensch und Schicksal visionär erlebt, kann Mensch und Schicksal und ihr Herauswachsen aus einem Mittelpunkt gestalten. Diese Einheit von Geist und Leben ist aller lebendigen Kunst Voraussetzung und Merkmal.

Was Reinhold Nägele uns noch alles zu sagen haben wird, läßt sich angesichts der unruhigen Impulsivität seines Wesens nicht erraten. Er ist jetzt ein Vierziger und eine reiche Entwicklung liegt hinter ihm. Aber der Anstieg seiner Kunst in den letzten Jahren beweist, daß noch eine große Entwicklungsmöglichkeit vor ihm liegt. Seine Schöpfungen lassen einen Lebensstrom fühlen, der jede einzelne Leistung durchrauscht. Hier stehen wir vor etwas Lebendigem. Still arbeitet der Künstler in redlichem Bemühen daran, das Stoffliche und Charakteristische unseres Daseins mit überlegener Sicherheit

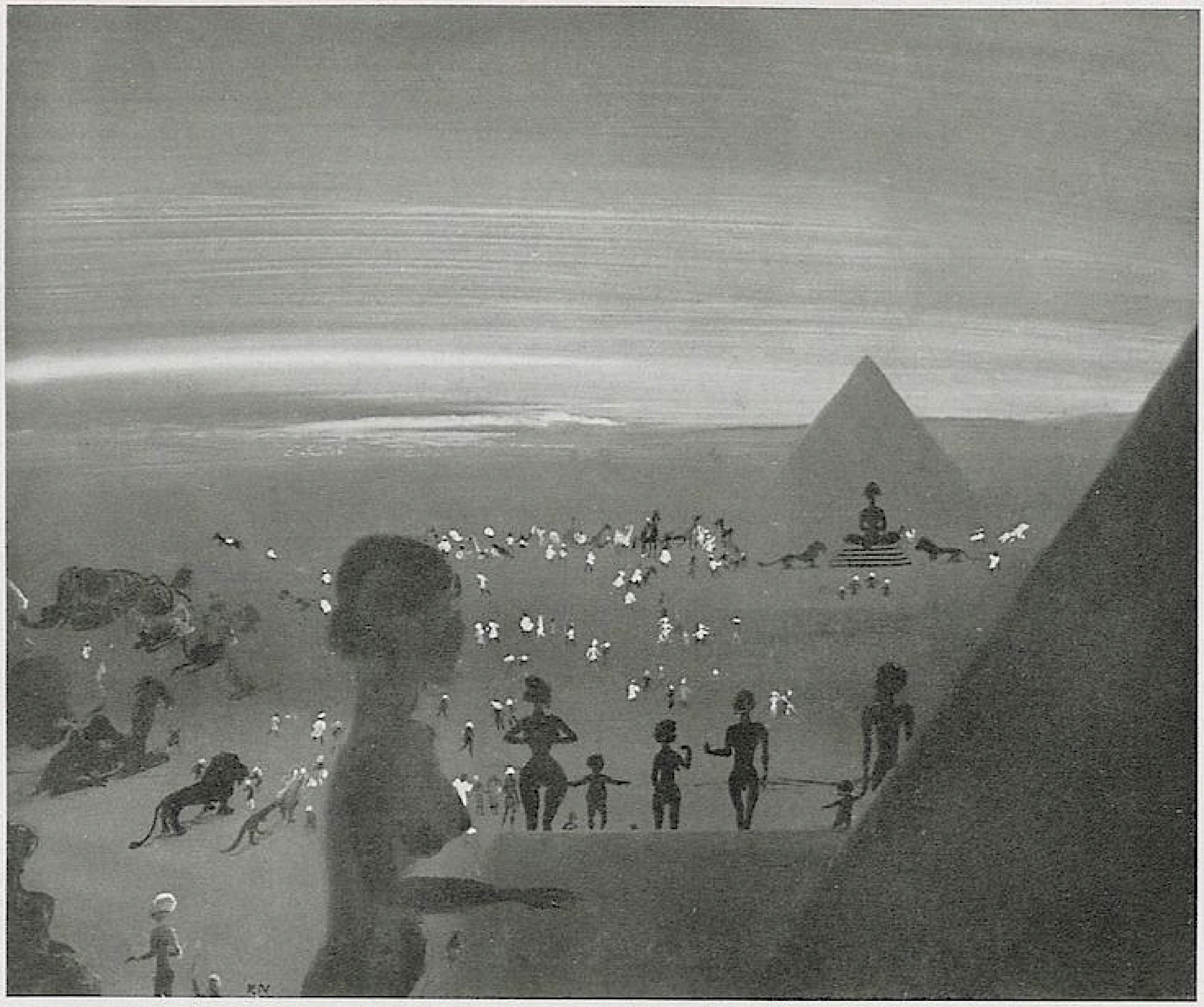
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NÄGELE GENOVEVAS GEBURTSTAG

wiederzugeben. Denn alle seine Arbeiten hat er zu lebendigen Bildern verdichtet, die hinsichtlich der Verwendung der Darstellungsmittel tatsächlich meisterhaft sind. Trotz ihrer Durchsetzung mit linearen und romantischen Elementen ist Reinhold Nägeles Kunst durchaus neuartig. In den Nachtbildern liebt er oft den Zustand wiederzugeben, wenn die Dinge anfangen sich aus dem Zusammenhang zu lösen und ein unheimliches Sonderdasein zu führen. In ihnen erlebt der Beschauer den starken Gegensatz der friedvollen Natur und der von vielgestaltigem Leben durchpulsten Stadt mit. In Arbeiten wie etwa in den in diesem Heft abgebildeten „Bahnlinie" oder „Gipsergerüst" ist die suggestive Kraft der Linie fühlbar gemacht. Diese Linie steht sowohl im Dienst des funktionellen Ausdrucks, wie im Dienst eines die ganze Komposition durchwaltenden, Leben hervorrufenden Rhythmus. In anderen Bildern erlebt er die italienische Landschaft in all ihren farbigen Reizen. Wieder ist der Kontrast von ruhig daliegender Landschaft und dem Gewimmel von Menschen in der Wiedergabe eines Volksfestes gegeben. Überall taucht der Künstler Menschen und Dinge in das Licht einer manchmal ironisch anmutenden Betrachtungsweise, der nichts Menschliches fremd ist und gerade dieses Wissen um die Dinge nimmt seinen oft überscharf gesehenen Arbeiten alles Verletzende und erhebt sie in die Sphäre einer überlegenen Betrachtung. Überdies müssen Einseitigkeiten einem Künstler verziehen werden; denn kräftiges Schaffen ist ohne Einseitigkeit gar nicht denkbar. Überaus viel verwendet Nägele für seine farbigen Bilder die Technik der Tempera, die seinen künstlerischen Absichten sehr entgegenkommt.

Der Künstler ist 1884 im württembergischen Städtchen Murrhardt geboren, aber in Stuttgart aufgewachsen. Er hatte die Absicht, das väterliche Geschäft zu übernehmen und erlernte daher die Dekorationsmalerei. Später studierte er mit dem Bildhauer I. W. Fehrle, Schwäb. Gmünd, zusammen in München, wo er mit seinen Bildern in einigen Ausstellungen Erfolge erzielte. Dann lebte er meist in Stuttgart, mit dessen Leben er innig verwachsen ist. Eine Ausnahme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NÄGELE PYRAMIDEN

war nur die Zeit des Krieges, während der er eingezogen war. Aber als echter Schwabe lebt auch der diesem Volksstamm eigene Wandertrieb in ihm und so weitete er seinen Gesichtskreis durch einen längeren Aufenthalt in Frankreich (1914) und in Italien (1924). Emsig ist er bestrebt, seine Kultur zu vertiefen, und vielleicht entspringt auch seine Anspruchslosigkeit im Leben und die bei aller geistigen Regsamkeit stark entwickelte Liebe zu allem Kleinen und Feinen in Natur und Menschenleben schwäbischer Eigenart.

Oskar Wolfer

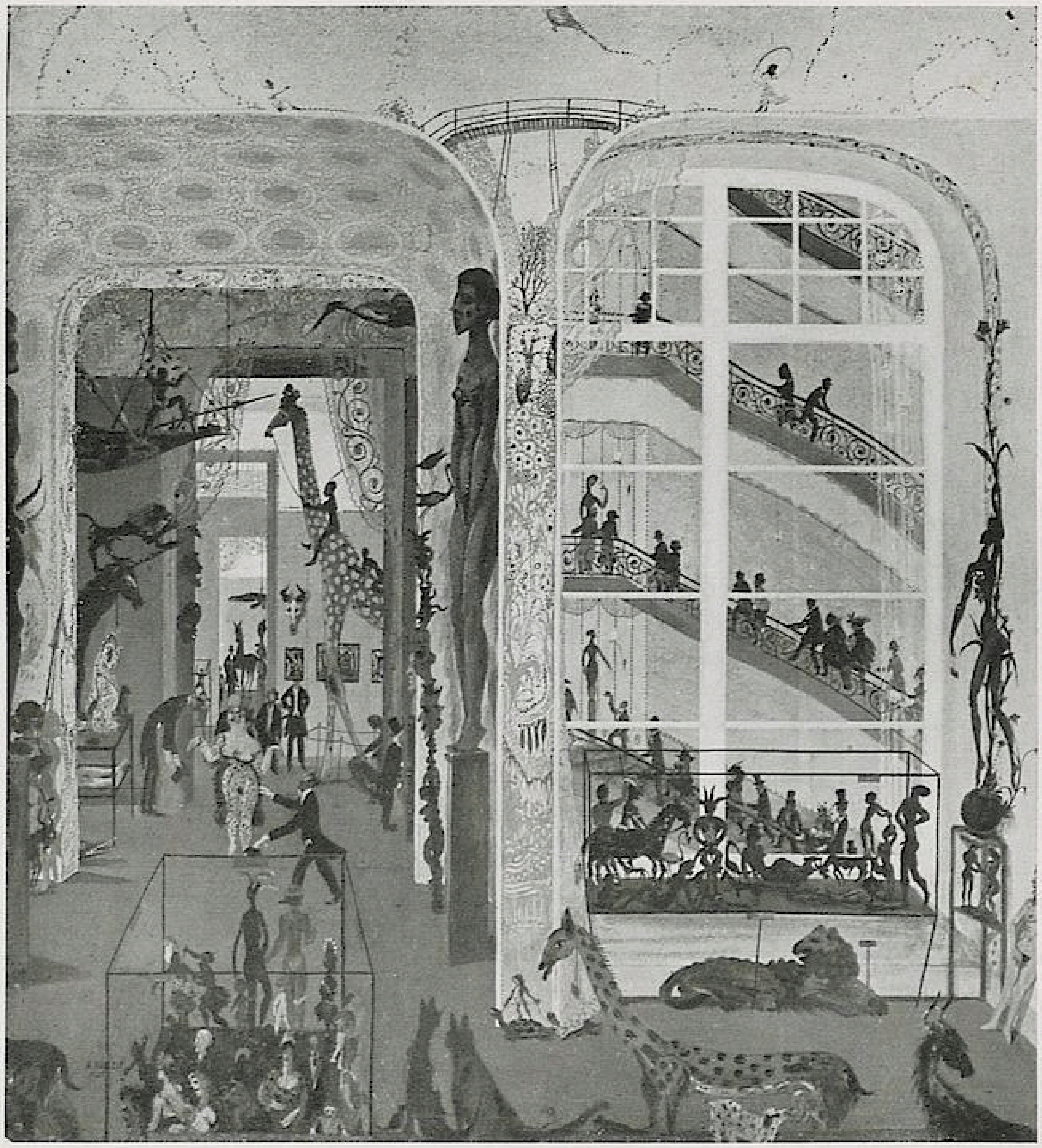
Die Gedanken, die in der Richtung der nächsten Zukunft liegen, sind wie die wuchernden Kräfte, welche plötzlich eine schöne Blume am Wege erzeugen. Wer die Blume pflückt, braucht kein Verdienst an ihrem Wachstum zu haben. Er steckt sich oftmals das ins Knopfloch, woran die anderen Wanderer dieses Weges als an einem Allgemeingut genießend vorübergingen. Alle die aber, welche nicht dieses Weges gingen, kennen die Blume nur im Zusammenhange mit diesem Knopfloch.

Fritz Schumacher

NEUE KUNSTLITERATUR

Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei (Verlag F. Bruckmann A.-G., München). Als vor etwa 9 Jahren des Verfassers Buch „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“ erschien, war das Gebiet der altdeutschen Malerei noch recht stiefmütterlich behandelt. Inzwischen ist es durch die Bereicherung an Denkmälern und Quellenmaterial, ähnlich wie die mittelalterliche Plastik, zu einem Lieblingsfeld der deutschen Kunstgeschichtforschung geworden und so konnte auch Glaser unter Benutzung des neuen beträchtlichen Urkundenstoffs sein Buch erweitern und ergänzen, ohne seiner Methode und dem Grundcharakter seines Werkes Abbruch zu tun. „Die Skizze wurde“, wie er im Vorwort selbst sagt, „zur Bildform verarbeitet.“ Und dieses Bild läßt die große Linie, das seelische Leben, die Physiognomie des Dargestellten klar und in wohlabgewogener Verteilung von Licht und Schatten hervortreten und so ist zwar kein Nachschlage- und Handbuch ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NÄGELE PANOPTIKUM

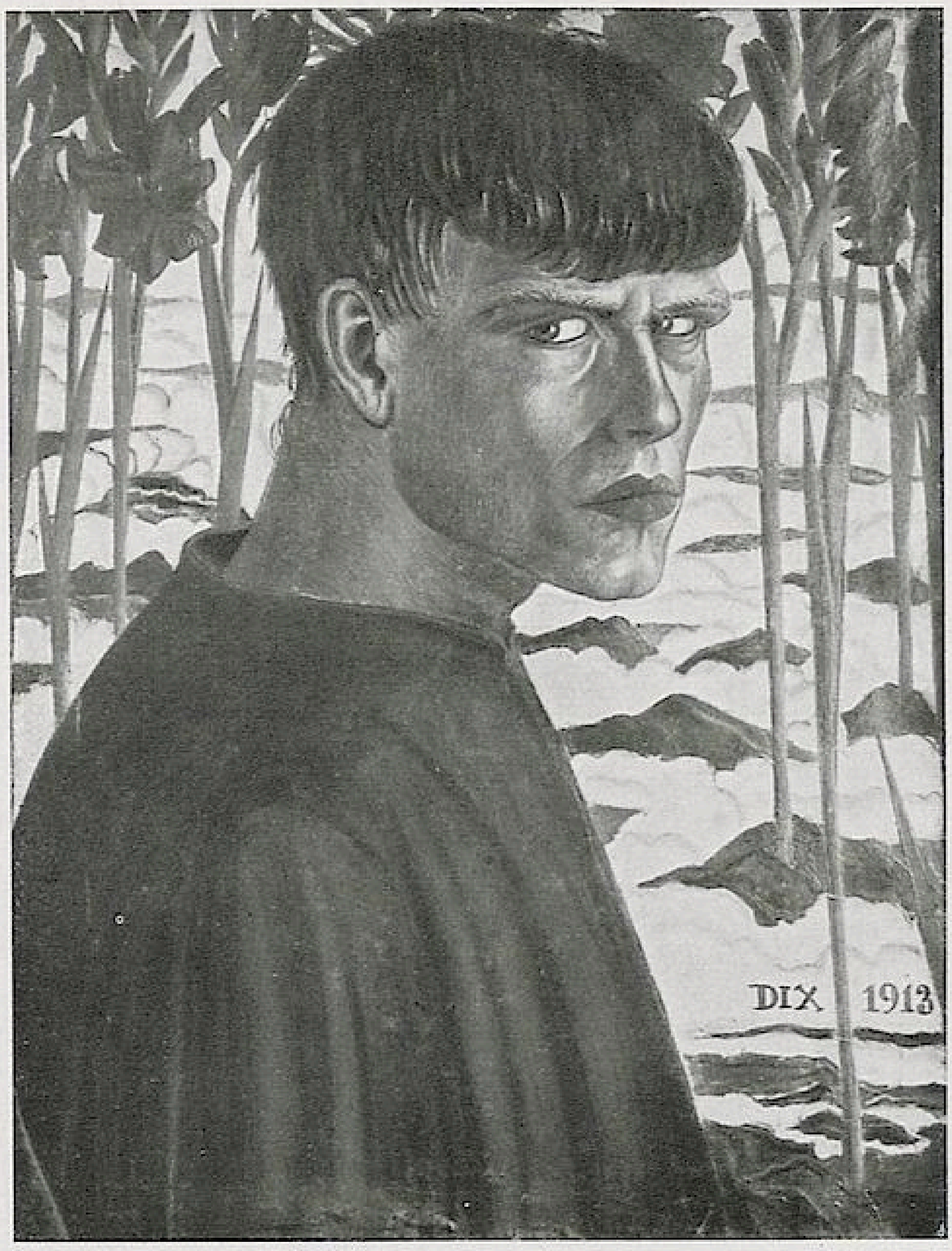
standen, wohl aber eine Schilderung, die die Entwicklungsgeschichte der altdeutschen Tafelmalerei in gleitendem Fluß darstellt. Die Unterschiede gegenüber der ersten Bearbeitung sind wesentlicher Natur: Für das ausgehende 14. Jahrhundert wird der Einfluß der italienischen Kunst auf die deutsche stärker betont und während in dem früheren Buch die Anfänge der Tafelmalerei in einen einzigen Abschnitt zusammengezogen waren, werden jetzt der Böhmischen, Nürnberger, Bayerischen, Hamburger Malerei besondere Kapitel gewidmet. Eine durchgreifende Revision seines Urteils nimmt der Verfasser auch bezüglich der westfälischen Malerei vor; dies gilt besonders von dem Meister Konrad von Soest, wie denn gerade hier eine Menge neuer Namen auftauchen. Die Stilunterschiede gleichzeitig lebender Meister werden schärfer hervorgehoben (z. B. bei Lukas Moser und Meister Franke), der Entstehung des Schnitzaltars wird ein besonderes Kapitel gewidmet, kurzum, man spürt fast auf jeder Seite die verbessernde Hand des Verfassers. Auch die Abbildungen, die um fast 100 Nummern vermehrt sind, sind technisch stark verbessert. Am meisten zu begrüßen ist die viel übersichtlichere Einteilung des umfangreichen Stoffes, nicht nur nach Zeitabschnitten, sondern auch nach den einzelnen Meistern, nach Provinzen und Schulen. Vorbildlich ist auch jetzt wieder des Verfassers klare und sachliche Sprache. Mag Glasers Buch wohl auch kein abschließendes Werk sein, sein Ziel: statt der Vollständigkeit im einzelnen den Zusammenhang des Ganzen zu geben, hat es zweifellos erreicht.

Dr. M. Strauß-Worms

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX — BILDNIS DER TOCHTER DES KÜNSTLERS 1924

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DIX SELBSTBILDNIS 1913

OTTO DIX

Wir tanzen heute noch konvulsivisch um das Ereignis der Zeitwende, das wir durch den politischen Umsturz alle erlebt haben. In dem ganz auf sensitive Schwingungen gesetzten Wesen der Kunst, wo sich alle psychischen Vorgänge des Weltgeschehens mit seismographischer Sicherheit ankündigen, erschienen die Sturmzeichen des Anbruchs der neuen Zeit schon Jahre vor dem Weltkrieg. Was damals vereinzelter Fall war, hat sich heute durchgesetzt. Das neue Sehen ist ins praktische Leben eingedrungen; es hat sich das Straßenplakat, die Zeitungsreklame erobert. Zahlreiche „ismen“ als Stufen eines rasenden Vorstürmens sind bereits durchschritten. Wir erlebten Sturzfälle von der Mystik in den Verismus und von ihm wieder in die Mystik.

Die Wiedergabe der Bilder dieses Aufsatzes erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Neumann & Nierendorf in Berlin und Düsseldorf.

Heute steht die jüngste Entwicklung auf dem Boden der „Neuen Sachlichkeit“, wie seit dem Vorgang der Mannheimer Sommerausstellung die Richtlinie heißt.

Die neue Sachlichkeit ist kein Stilbegriff. Wenn, wie es in Mannheim der Fall war, so extreme Persönlichkeiten wie Dix, Beckmann, Groß, Kanoldt, Schrimpf gewissermaßen auf eine Linie gebracht werden konnten, so beweist das nur, daß in den verschiedenen Lagern eine einheitliche Bewegung erkennbar wird, aus den tastenden Versuchen und nervösen Ekstasen zu einer beruhigteren und im Gegensatz zu schroffer Abstraktion der Sichtbarkeiten des Daseins verbundenen Anschauung herauszukommen.

So ist heute die neue Sachlichkeit zum vielgebrauchten Schlagwort geworden, das ohne Zweifel den Vorzug hat, zwischen Kunst und Publikum zu vermitteln.

Man bewegt sich nach den so unumgänglich not-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX — DIE WITWE

wendigen Abschweifungen in die transzendentalen Gebiete der „inneren Linie“ wieder einer greifbaren Gegenständlichkeit zu, die ihre Akzente aus der Erinnerung in die Erscheinung verlegt.

Es ist eigentlich naturgemäß, daß der Übergang zu dieser Bewegung durch die Satiriker erfolgt; sie, die von vornherein auf die Mittel der Erscheinung, der sichtbaren Naturwahrheit angewiesen sind, weil die Satire lediglich in Umriß und Situation ihr Element und Erlebnis hat.

Es ist ebenso naturgemäß, daß die Rückkehr aus der Mimosenwelt des Gefühls und der zartesten Zusammenhänge kosmologischer, philosophischer und mystischer Empfindungswellen in unsre gottlose Wirklichkeit zu einem scharfen Aufprall werden mußte, daß von den Satirikern unserer Tage nicht der behagliche Sarkasmus eines Hogarth, auch nicht die ernste gütige Abgeklärtheit eines Holbein verlangt werden kann.

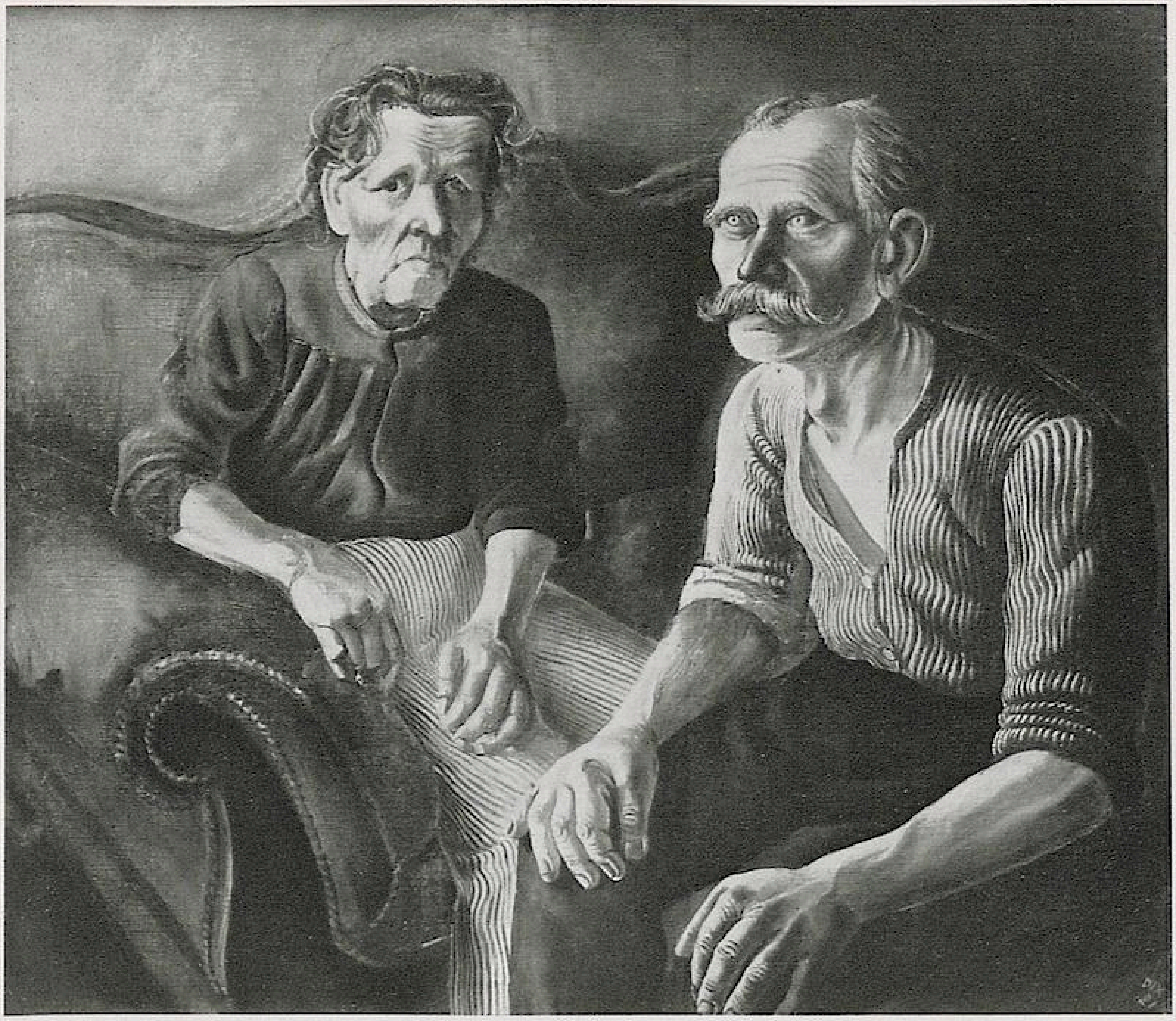
Wir sind bei Otto Dix. Er hat, fast beunruhigend, fabelhaft rasch Popularität erreicht, die sich besonders in den Rheinlanden auswirkt. Dort ist Dix Symbol und Schlagwort.

Warum zunächst? Weil er den Leuten zu lachen gibt. Die Masse lacht nie über sich selbst; aber jeder einzelne über den anderen. Und dazu bietet Dix fürchterliche Handhaben.

Lacht er selbst dazu? Ohne Zweifel. Aber gewissermaßen hinter den Kulissen. Man ist nie ganz sicher, über wen er gerade Grimassen schneidet. Das gibt den kitzligen Einschlag zu den Vorgängen auf der Szene, die eigentlich oft bitter ernsthaft sind.

Jedenfalls besteht ein — eben auf die Gesundheit allgemeinen Gelächters gegründetes Gegenseitigkeitsverhältnis, das zur Verständigung führt. Was wäre Dix ohne das Publikum? Verrät er je persönliche Angelegenheiten? Atelierträume fernab von der Wirklichkeit? Innerstes,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DIX — MEINE ELTERN

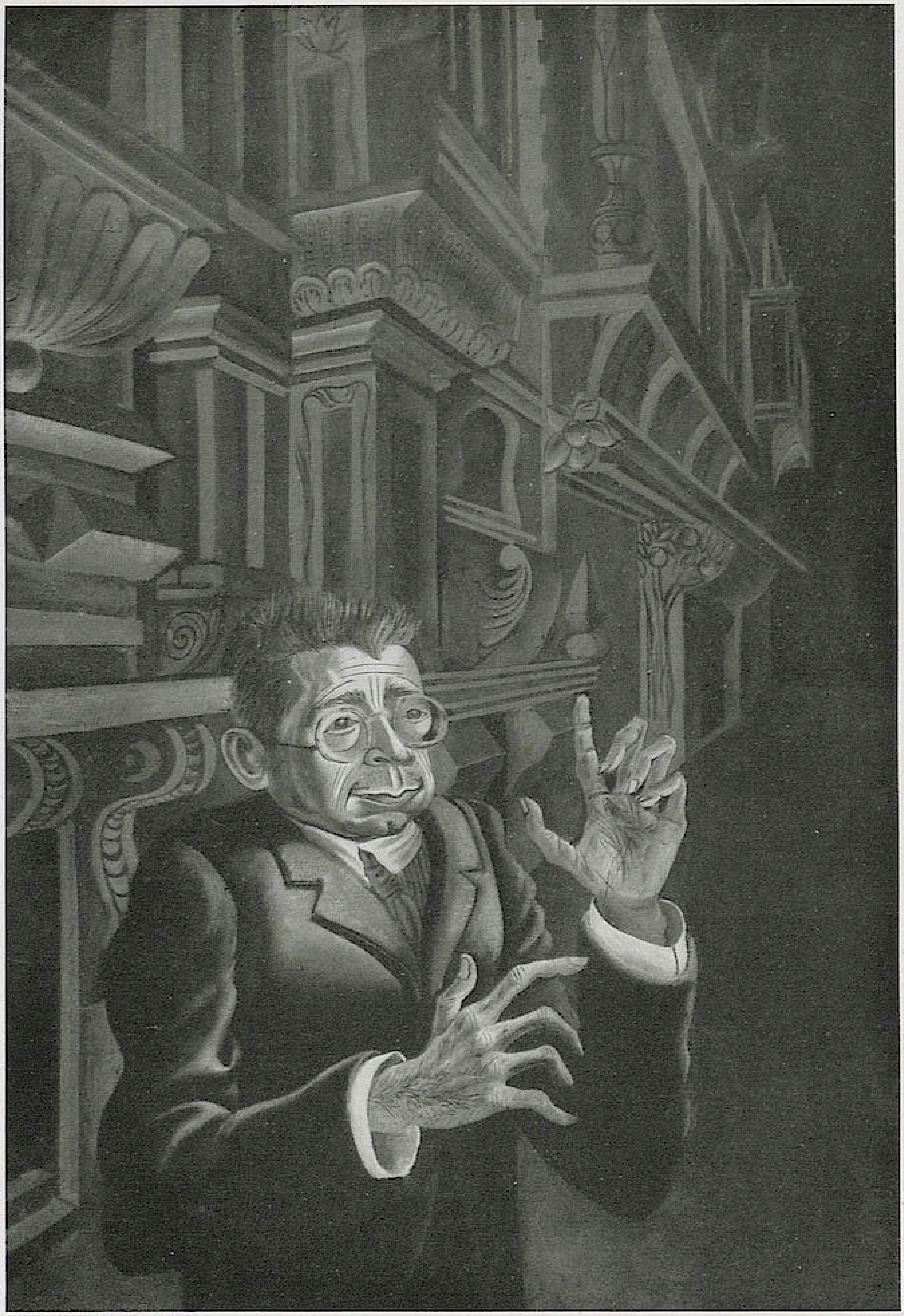
Im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums, Köln

das mit denen draußen nichts zu tun hat? Steht er, obwohl er manchmal mitten unter den Leuten auf seinen Bildern erscheint — so selbstverständlich wie es nur je bei den Primitiven Mode war! — nicht mit seiner Meinung völlig zur Seite, die Dinge ganz allein für sich reden lassend? Er malt die Dinge und Menschen, wie sie sind, wie wir alle sie sehen, wenn wir es nur eingestehen wollen. Das ist sein Verhältnis zu ihnen. Er braucht das Publikum als Stoff, Motiv, Modell. Und es braucht ihn. Denn nichts ist so notwendig wie zu Zeiten eine scharfe Dosis Satire. Wichtigstes Volksgesundungsmittel.

Allen seinen Gesichtern sind wir schon begegnet, sehen sie täglich. Es sind Typen, drastische Stichproben der Gesellschaft, des Fettpöbels, des Biedermanns, der Gosse. In Parallele Hefe gegen Hefe, Salonidioten, Inflationsfledderer, Raffke in Varianten. Egoistische Versimpelung, unfreiwilliger Humor. Alle Phasen femininer Entartung, von versteckt lüsterner Dämlichkeit bis zu dreister Unverfrorenheit, von stupider Geilheit bis zu bestialischer Dämonie, Laster in allen Schattierungen mit schonungsloser, nottuender Gerechtigkeit, höhnend demaskiert. Die Bestie Mensch ist aus der Blütenlese unserer heutigen Gesellschaft hervorgezerrt.

Es ist auch ein bestimmter Gesichtswinkel da, ein Ausgangspunkt der geistigen Perspektive. Der alte Aristokratenkampf aller Kunst gegen den Bourgeois. Hier zwar nicht der Stich von oben herab, wie ihn Shakespeare gegen seinen Brutus führt, dafür um so derberer Kniestoß von unten und so etwas wie der nachgesetzte Refrain: Wenn man den Kerl an die Wand schmeißt, ruft er noch „herein“!

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DIX BILDNIS UZARSKI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX BILDNIS DER FRAU EY

Es ist Zorn im Gelächter; Zorn wider den Stumpfsinn, das Faulige und Muffige, den Dünkel der Morschheit. Man hört splittern, knicken, brechen, Stoß und Schlag.
Ein heulendes Weltgerichtstamtam.
Den Auftakt gibt der große Radierzyklus „Der Krieg" (Verlag K. Nierendorf, Berlin). Das Furchtbarste, was seit Goya gemacht worden ist. Entsetzlichstes Dokument der Korruption.
Untergangsdrama. Krachen. Schreie. Fliegende Trümmer. Menschen in Fetzen. Körper, an denen Fleisch und Bekleidung nur mehr eine wirre Masse von Wunden, Löchern und Lumpen bilden. Gesichter, deren eine Hälfte der Mörder Tod zerschmettert hat, während die andre in furchtbarem Ausdruck von Qual, Entsetzen, Angst und Anklage das „schöne" Leben noch weiter lebt. Bomben, Greuel des Stacheldrahts. Alle Gräßlichkeiten maschineller Erfindung in ihrer Höchststeigerung als Zerstörungsorgan. Triumph der Maschine, das Leben zu vernichten. Haupt um Haupt voll Blut und Wunden. Menschentrümmer. Zerkrümmelte Häuser. Tierkadaver. Endlich nach allen Schlag auf Schlag geballten Furchtbarkeiten als tiefstes Stöhnen des Jammers ein Feld voll Granattrichtern: keine Leichen, nichts wimmerndes Lebendiges, nichts als die aufgerissene Brust der armen Erde....
Das Schreckliche, das Entsetzliche, das unausdenkbar Häßliche und Gräßliche irrsinnigen Vernichtungswütens wird noch einmal, in ein Bild zusammengefaßt, in dem großen „Krieg" dargestellt, den das Kölner Museum zu kaufen wagte. Wagnis unter dem Donner der Geschütze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX KRIEG

entrüsteter Kritik! Ein Bild, das in seiner brüsken Ignorierung jeder ästhetischen Anstandsregel neben — Grünewalds Karlsruher Christus rangiert.

Wie schleimende Blutspuren schweißt die Erinnerung an diese Greuel in die Grotesken der Nachkriegstypen herein....

Daneben entsteht ein so merkwürdiges Werk wie „Tod und Verklärung“ 1922, wo sich Tragik und Komik volkstümlich banal kreuzen. Gespenstergeschichte im zerhackten Rhythmus einer Moritat. Ein Trauerzug an Warenhäusern entlang. Köpfe, Palmen, Schluchzen. Der Sarg mit der armen Mamsell. Man sieht sie — Vision! — darin liegen, verwest wie schon im Grabe. Und über dem Sarg schwebt sie. Schön angezogen und hoch frisiert und in ihren Sonntagsstiefeln und dem fatalen Vorstadtlächeln. Verklärt, — so wie sie sich den ewigen Sonntag denkt. Es ist etwas Blutendes, Anklägerisches in all dieser Lächerlichkeit.

Man atmet befreit auf, wenn man von solchen Eindrücken hinweg plötzlich auf eine harmlose Heiterkeit stößt, so etwa wie bei dem köstlichen Bildnis der Frau Ey, wo dem Künstler ein Barockschnörkel durch den Kopf fuhr und er die massigen Körperformen der Dargestellten in dem Wallen eines Vorhangs wiederholend glossiert, oder in dem Bildnis Herbert Eulenbergs, wo ein feinpointierter Witz in der Tulpe seine Spitze gefunden hat, die in ihrer Blumenunschuld den Kontur des Embonpoints nachäfft.

Solche Scherze laufen so nebenher. Aber mehr und mehr entwickelt sich Dix nach der Seite einer tiefschürfenden Charakteristik hin. Das erst kürzlich von der Mannheimer Kunsthalle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aus der Ausstellung der „Neuen Sachlichkeit“ erworbene Werk „Witwe“, 1925, ist von ganz eigenartigem Stimmungswert — um Gotteswillen, man darf doch heutzutage noch (oder wieder?) Stimmung sagen? —, es ist beinah peinlich, wie sich uns diese dürre, häßliche Frau, die bis in die Schleierspitzen mit Fluidum geladen ist, als Person aufdrängt. Diese Gestalt kehrt als „Irrsinnige“ wieder, hier gesteigert zu eminentem Ausbruch. Ein Tobsuchtsanfall mit den bezeichnenden Erscheinungen femininer Entartung. Grauenvolle Wirklichkeit zum großen Moment künstlerischen Schauens erhoben.

Oder das Bildnis „Uzarski“, wo die veristische Maske sinkt. Diese meditierende Gestalt, von deren lichtumsäumten Händen Funken in die blaue Nacht hinaus zu knistern scheinen; diese Fluchtlinie phantastisch gehäufter Architekturformen, die in korrespondierenden Empfindungswellen das magische Spiel der Hände, des ganzen, seltsam akzentuierten Umrisses der Gestalt aufnimmt, — eine zwischen Persiflage und Erhabenheit gaukelnde Vision!

Letzten Endes, wo hinaus? Wird es immer bei der Grimasse bleiben? Das Problem Dix ist kein ausschließlich künstlerisches, es ist das Problem der Zeit. Eines Tages werden die Reflexe von Krieg, Revolution und Inflation verlöschen und der große Spiegel wird andere Bilder zurückwerfen.

Daß Dix auch rein artistisch genommen, auch da, wo er Ulenspiegels Geißel fallen läßt, ein bedeutender Künstler ist, wissen wir. Er bedarf der Tendenz, die ihn hochgeschleudert hat, nicht, um sich oben zu halten. Das erfahren wir aus einzelnen seiner Bildnisse: dem ernsten, ehrlichen Doppelbildnis seiner Eltern mit dem Alltagsgeruch von Mühe und Arbeit oder etwa dem Aquarell-Bildnis des Regierungsrates N., einer seelisch ungemein vertieften Leistung, in der das sehr sensitive und fast schmerzhaft empfindsame Leben vergeistigter Züge mit taktvoller Behutsamkeit bloßgelegt ist.

Mela Escherich

STENDHAL UND DIE ITALIENISCHE KUNST *)

(2. TEIL)

Bei dem Kapitel Masaccio spürt man, wie oft Stendhal in die Kirche der Carmeliter in Florenz gepilgert ist; alles ist erlebt und geschaut. „Im Ausdruck liegt die ganze Kunst“, heißt es da. Stendhal meint damit das, was Vasari terribiltà nannte. Bei Fra Filippo werden uns tüchtig Anekdoten aufgetischt, die meisten sind falsch, aber lustig; wichtig ist aber, daß Stendhal die hervorragende malerische Begabung Fra Filippos durchaus begriffen hat. Nun kommen Jubelrufe über die Erfindung der Öltechnik, wobei Stendhal nur leider vergißt, zu erwähnen, daß ein Deutscher, nämlich Lessing, in Wolfenbüttel das Manuskript des Theophilus Presbyter wiedergefunden hat. Sehr kurz wird Botticelli behandelt, dieser Maler dringt nicht in Stendhal ein. „Seine Figuren besitzen weder Anmut noch Schönheit“, heißt es da. Das Urteil stammt von Lanzi. Ob er die Primavera und die Geburt der Venus gar nicht gekannt hat? In der Tat ist ja Botticelli erst von den Präraffaeliten wieder entdeckt worden. Dagegen wird Ghirlandajo als der Meister der Luftperspektive gefeiert. Besonders imponierte es Stendhal, daß Ghirlandajos Schüler sogar „Wäschetruhen“ bemalt hätten. In der Tat, das haben sie, namentlich Bartolommeo di Giovanni und Jacopo del Sellaio. Diese Malereien sind durchaus nicht kunstgewerblich, sondern haben die volle Bildkraft und führen die Profanmalerei, namentlich die mythologische, mit zartesten Reizen vor. Ein gewisser Paul Schubring hat 1000 Cassonebilder des Quattrocento zusammengefunden und ein dickes Buch darüber geschrieben. — Ich übergehe das, was Stendhal über Verrocchio, die Pollaiuoli und Signorelli sagt — alle diese Kleinmeister will er vergessen, um in der Seele wieder Raum für Leonardo zu schaffen. Da steht ein originelles Gleichnis: Ein Weib ging durch die Straßen Alexandriens in Ägypten, barfüßig, mit wirren Haaren, eine Fackel in der einen, einen Wasserkrug in der andern Hand tragend, und sprach: „Mit dieser Fackel will ich den Himmel verbrennen und mit diesem Wasser die Hölle auslöschen, damit der Mensch lerne, Gott um seiner selbst willen zu lieben.“ Und dann folgt ein prinzipielles Kapitel über den großen Künstler als Typus, mit köstlichen Bemerkungen, z. B.: „Man kann ein großer Feldherr und Gesetzgeber sein und doch nicht das mindeste Feingefühl besitzen“. Stendhal sagt, das südliche

*) Siehe auch das Dezemberheft dieser Zeitschrift, S. 80 ff.

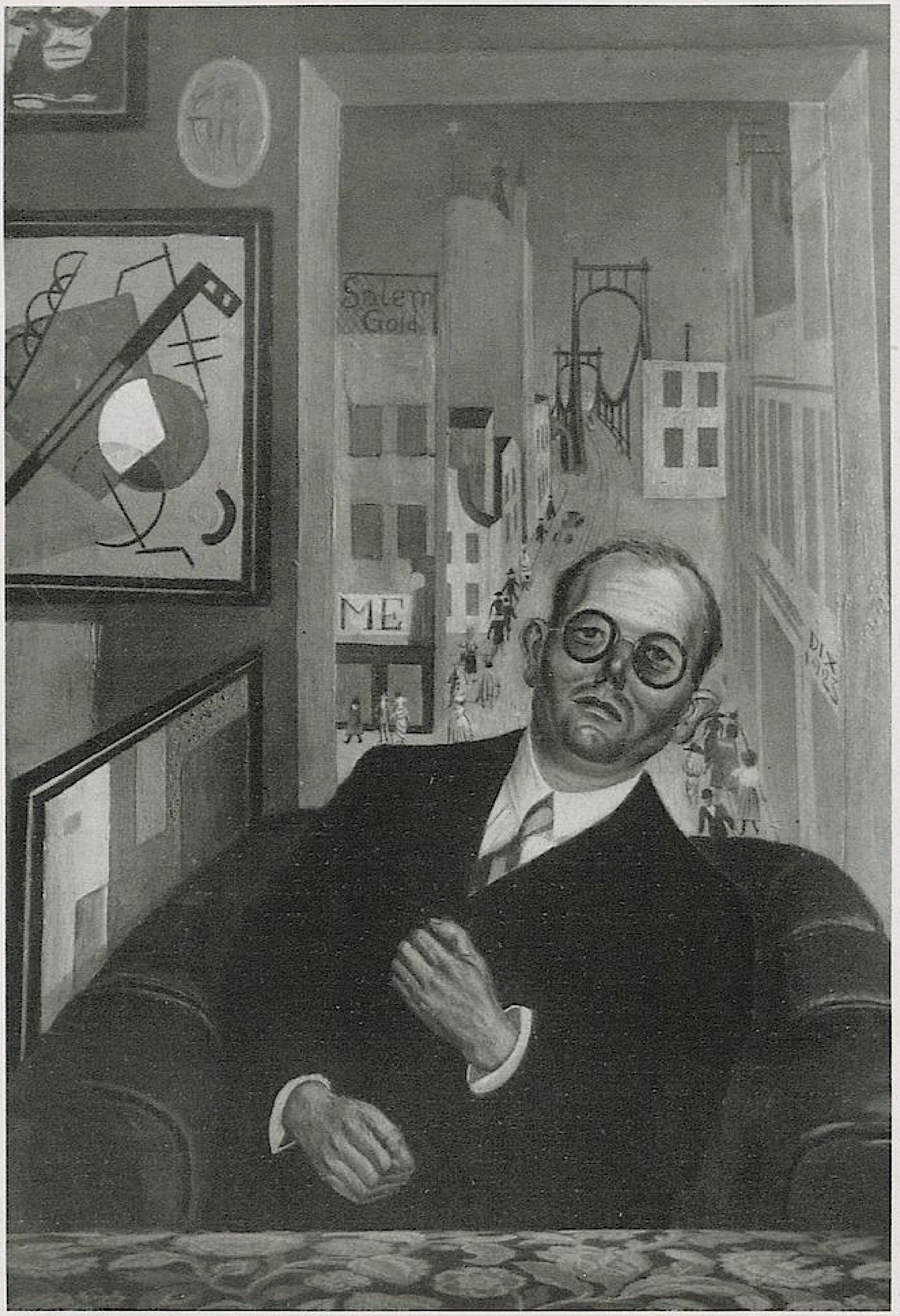
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX BILDNIS REGIERUNGSRAT N. AQUARELL

Klima mache die Menschen viel sensibler als die Nebel von Middlebourg. Um das Schönheitsgefühl zu erregen, war Rubens zu einer Schaustellung von Reizen gezwungen, die in Italien nur als Merkwürdigkeit gefällt." So also erklärt sich Stendhal die große Parade der Nuditäten! Die Italiener dagegen seien bis zu 50 Jahren dauernd verliebt und die Venetianer verbrächten ihr Leben im Schoß ihrer Geliebten, dafür hätten sie aber auch die zärtliche Seele, um die Lichtreize Leonardos und Correggios zu verstehen. Fresko und Krieg werden in Zusammenhang gebracht: der Freskomaler muß rasch und gut arbeiten, und das ist bei allen Dingen das Schwerste und bildet den Hauptruhm der Kriegsführung.

Das dritte Buch (56 Seiten der Propyläen-Ausgabe) ist ganz Leonardo gewidmet und Stendhal spricht hier mit höchster Innigkeit, Wärme und Andacht. Besonders berücksichtigt wird die französische Zeit Leonardos und da fallen scharfe Sätze im Vergleich der italienischen und französischen Malerei, durchaus ungerecht gegen letztere. Damals kannte man ja die französischen Primitiven noch nicht. Vor vier Wochen stand ich in dem betreffenden Saal des Louvre und staunte über die Kraft der französischen Bilder des 15. Jahrhunderts, von denen bei uns so selten die Rede ist. Der Universalcharakter Leonardos wird voll gewürdigt, aber dann doch zugegeben: „Ein Mensch hat nur dann Aussicht, groß zu sein, wenn er sein ganzes Leben einem einzigen Gebiet widmet." Das haben weder Leonardo noch Stendhal getan und sind doch Große geworden. Einige Schlagwörter: „Die guten Bücher über die Kunst sind nicht jene Arbeitssammlungen im Stil La Harpes, sondern die, welche in die Tiefen des Men-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO DIX BILDNIS N.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schenherzens hineinleuchten und mir solche Schönheiten fühlbar machen, die meine Seele zu empfinden vermag, die aber mangels Belehrung nicht durch meinen Geist gehen konnten. Daher kommt es, daß ein geniales und folglich originales Bild weniger Bewunderung findet als ein Bild, das sich kaum über die Mittelmäßigkeit erhebt.“ — „Eine kalte Seele wie Mengs müßte den Tintoretto verabscheuen. Begeisterung und eine gewisse Lebensklugheit lassen sich ebensowenig vereinen wie Feuer und Wasser, Freiheit und Despotismus, Tasso und Hume.“ Endlich das Bekenntnis: „Ich bin zwar kein Künstler, trotzdem weiß ich nicht, ob ich, zur höchsten Macht gelangt, nicht die Luxembourg-Galerie ansteckte, die so vielen Franzosen den Geschmack verdirbt.“

Nun schiebt Stendhal zwei Bücher über die antike Schönheit ein; eine um 1811 unentbehrliche Diskussion. Er sagt darin, was er von der Antike für ewig hält, worin wir außer und über ihr stehen. Hier ist er so recht in seinem Element, geistvolle allgemeine Räsonnements anzustellen, die sich von dem eigentlichen Thema weit entfernen. Wir erfahren etwas über die Scharfsinnigkeit der Wilden, über das Sparsamkeitsprinzip in der Kunst, über die sechs Menschenklassen (sanguinisch, gallig, phlegmatisch, melancholisch, athletisch und nervös); ein Kapitel heißt: „Man weiß stets, was nicht zu wissen lächerlich ist“, ein anderes: „Das tätige Leben macht gleichgültig gegen die Kunst.“ Alles ist wieder interessant, weil eigenartig, und Einzelbemerkungen sind höchst kostbar. Güte, Weisheit und Kraft sieht er im griechischen Gott — Winckelmann hatte die Güte übersehen; Michelangelo freilich auch. Das Wort Augustins wird zitiert: „Ein leidenschaftlicher Mensch, der sich dem Kunstgenuß hingibt, findet alles in seinem Herzen“. Stendhal sieht mit Recht in den Italienern seiner Zeit die besten Illustratoren für die antike Form und Gesinnung; ein wesentliches Schönheitsmoment sieht er in den Nasen, die von Mailand bis Tarent immer größer würden. Der Coriolan bei Titus Livius und bei Poussin wird verglichen, bald darauf Vergil und Tasso. „Das Unbestimmte in der Kunst ist das Falsche“ — und gleich darauf ein Hieb auf den armen Schulfuchs Kant, der dunkle Worte Ideen nenne; solche Leute seien verraten und verkauft, wenn man ihnen zurufe: „Seid doch klar!“ Hier rührt Stendhal an eine unüberbrückbare Kluft, die Romanisches und Germanisches für immer trennt. Der Deutsche sagt: Dunkelheiten sind erwünscht, Klarheit wird bisweilen geduldet; der Franzose sagt: Klarheit ist unbedingt nötig, Dunkelheit stets ein Fehler. Der Franzose nimmt Wagners Dunkelheiten mit in den Kauf, weil die Musik so süß ist; dem Deutschen sind die dunklen Stellen die kostbarsten.

Stendhal ist weit davon entfernt, die griechische Kunst für ein Vorbild aller Zeiten zu halten. Eine griechische Tempelfassade kann man nicht „nach Paris importieren, wo man vor die Säulen ein Zeltdach spannen muß, wenn der Präsident vorfährt.“ Gesetze und Richtungslinien, aber nicht Muster! Dann fährt er fort: „Es muß leider gesagt werden: um die antike Schönheit zu empfinden, muß man keusch sein.“ Öfter kehrt der Gedanke wieder: ein von der Liebe bewegter Mensch ist vor Bildern blind. Sehr geistvoll und willkürlich sind die Kapitel über die Temperamente. Da müßte man seitenlang zitieren. Kluge Urteile über die einzelnen Völker, auch über Deutsche, Holländer und Russen. Der Melancholiker ist hauptsächlich in Deutschland zu finden: „Da erschießen sich die jungen Liebhaber haufenweise; das erfordert weniger Energie, als seine Geliebte ins Ausland zu entführen und mit ihr von seiner Hände Arbeit leben.“ Köstlich ist die Geschichte vom Abbé de Voisenon: „Tatsache ist, daß er eines Tages auf den Tod lag und seine Dienstboten fortgingen, um für die Sterbsakramente zu sorgen. Inzwischen lebt der Sterbende wieder auf, zieht einen Überrock an, greift zur Flinte und geht durch das Parktor. Unterwegs begegnet er dem Priester, der ihm die Sterbsakramente bringt, mitsamt der Prozession. Er kniet nieder wie die anderen Vorübergehenden und setzt seinen Weg fort. Der Priester kommt mit dem Leib Gottes und den Dienstboten in sein Haus. Man sucht den Sterbenden überall und erblickt ihn endlich auf einem nahen Hügel, wie er Rebhühner schießt.“ — Die lettere di Jacopo Ortis von Ugo Foscolo, dem italienischen Werther, werden ein „leidliches“ Buch genannt; das wundert mich, denn es ist doch sehr zärtlich.

Das letzte Buch, über 100 Seiten stark, ist ganz Michelangelo gewidmet; es fußt in der Hauptsache auf Condivi und ist zweifellos interessanter als Hermann Grimms Buch.

Paul Schubring

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phäeton stürzt vom Sonnenwagen. Römisch

GEMMEN UND KAMEEN DES ALTERTUMS UND DER NEUZEIT

Die Steinschneidekunst hat nur eine einzige Heimat, auf die sich alle einzelnen Vertreter dieser Kunstgattung mehr oder minder deutlich zurückführen lassen — Babylonien. Die ältesten walzenförmigen Siegel der Babylonier, die nach ihren Inschriften bis an den Beginn des vierten vorchristlichen Jahrtausends zurückgehen, sind mit der Hand in kräftigen, teilweise derb wirkenden Strichen geschnitten. An der Ausführung der durch mühsames, strichweises Wegarbeiten entstandenen Rundformen ist die Handarbeit des Siegelschneiders zum Unterschied von der später verwendeten Bohrmaschine deutlich zu erkennen. Als Material wurde der Haematit (Blutstein) bevorzugt, daneben wird in ältesten Zeiten nicht selten auch Marmor, Lapislazuli, verschiedenfarbige Jaspisarten, Porphyr, Serpentin, in seltenen Fällen auch Bergkristall verwendet. Die von der altbabylonischen Glyptik behandelten Stoffe sind fast ausschließlich religiöse Szenen, Bilder der Götter und Heldensage. Der immer siegende Gott oder Heros bekämpft mit Leichtigkeit wilde Tiere, Löwen, Stiere mit Menschenkopf und dergleichen aus Tier und Menschen kombinierte Gestalten. Häufig sind religiöse Zeremonien dargestellt:

Odysseus und die Sirenen
Römisch

Satyr unter Baum. Klassizistisch

Hebe tränkt den Adler
Klassizistisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ubilistar mit Gefolge. Altbabylonisch

Dämon packt zwei Flügelstiere. Assyrisch

bittende, unterwürfige Menschen vor der allmächtigen und doch gütigen Gottheit. Künstlerisch stehen diese früheren kleinplastischen Werke auf einer Höhe, daß wir annehmen müssen, daß ihnen schon eine längere Kunstübung in vergänglichem Material wie Holz vorausgegangen ist. Wir bewundern einen weitentwickelten Stil in der Darstellung der Tiere und Menschen. Die nackten Körper sind lebenswahr durchgearbeitet, die muskulösen Arme und die immer im Schritt nach der Seite gezeichneten Beine sind ebenso trefflich modelliert wie die meistenteils in Vorderansicht erscheinenden Oberkörper. Die Köpfe zeigen große Augen mit kräftigen Brauen und Lidern, Haupt- und Barthaare sind stark gelockt, die Gewandfalten werden, wenn auch schematisiert, genau der Körperbewegung angepaßt. Besonders naturwahr werden die Tiere gezeichnet und modelliert. Seit der Zeit Chammurabis (um 2000 v. Chr.) wird in der babylonischen Kultur ein Rückgang bemerkbar. Die in dieser Epoche zur Großmacht heranwachsenden Syrer und Assyrer treten auch in der Glyptik das Erbe Altbabyloniens an. Ihre Werke zeigen den deutlichen Einfluß des kräftigen überkommenen Stiles, werden jedoch konventioneller und streben nach einer exakteren Stilisierung des Siegelbildes. Die Blüte ihrer Kunst fällt erst ins neunte vorchristliche Jahrhundert. Seit dem frühen zweiten Jahrtausend ist die Einführung der Radtechnik zu bemerken. Sie war bestimmend für die Verflachung in der Modellierung der Körper und für die Vorliebe des Ornamentalen. Umrahmungen von Rosetten und Perlstäben, die Füllung jedes leeren Raumes durch ornamental wirkende Andeutungen und Wiederholungen geben den wappenartigen, immer flüchtiger gearbeiteten Bildern ein dekoratives Aussehen. Bei den Ägyptern läßt sich der Gebrauch des Siegelzylinders nur in der frühesten Zeit nachweisen und die eingeschnittenen Bilder bestanden nur aus Ornamenten, Symbolen und hieroglyphischer Schrift. Seit der vierten Dynastie (um 2500 v. Chr.) kommt hier eine der früheren Zeit völlig unbekannte Form des Siegelsteines auf, der Skarabäus, der an der Oberfläche die Gestalt des Mistkäfers, eines den Ägyptern heiligen Tieres, hatte. In die flache Unterseite wurde das Siegelbild eingeschnitten. Die üblichen Materialien für diese Skarabäen waren weiche Steine, glasierter Ton, selten auch weiches Metall. Von einer Jahrtausende umfassenden Entwicklung der Steinschneidekunst im Orient übernimmt die älteste griechische, die kretischmykenische Kunst, nur die technischen Errungenschaften. Die eigene Begabung des Volkes im Ägäischen Meere fand wie in der großen Kunst auch in der Glyptik einen selbständigen künstlerischen Ausdruck. Und inhaltlich trat an die Stelle der unfreien Unterwürfigkeit unter die überirdischen Herrscher eine jugendliche Frische und eine Freude an der lebensvollen Wiedergabe der Natürlichkeit. Die Darstellungen von Menschen und Tieren sind — manchmal allerdings auf Kosten einer richtigen Anatomie oder einer natürlichen Bewegung — durchweg vorzüglich dem ovalen, runden oder seltener rechteckigen Bildfeld angepaßt. Außer den deutlichen Merkmalen

Perserkönig mit Löwe,
Gefolgsmann mit Stier. Persisch

Dareios auf der Löwenjagd. Persisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Herakles. Römisch
Satyr und Reiher. Italisch
Alexander der Große (?). Hellenistisch

Satyr spielt mit Eros. Römisch
Apollon und der besiegte Marsyas. Römisch
Poseidon. Römisch

Herakles trägt einen Stier. Römisch
Waffenschmied. Etruskisch
Gorgoneion. Römisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Herakles im Löwenkampf
Griechisch

Herakles nach Tötung des Löwen
von Nymphe erquickt. Griechisch

der Handarbeit ist auch die Verwendung des Rades nachzuweisen. Die zumeist in schöngefärbte Quarzvarietäten (Karneol, Chalcedon, Sardonyx, Bandachat u. a.) geschnittenen Arbeiten der Blütezeit dieser Kulturperiode, sind, wie Funde beweisen, nicht als Siegelsteine gebraucht worden, sondern haben nur als Schmuckstücke in Ringen, als Talismane und Amulette Verwendung gefunden. Neben Bildern aus dem Kultus sind Gottheiten, Dämonen, Jagd- und Kampfszenen, Tiere und Fabeltiere dargestellt. Der ungleichmäßigen Sorgfalt der Ausführung steht ein gutes Kompositionsvermögen gegenüber. Die eigentliche Größe dieser kretisch-mykenischen Kunst besteht in der Erfassung der freien Bewegung, die Steifheit und Bewegungslosigkeit der ägyptischen und sogar der archaisch-griechischen Kunst sind ihr gänzlich fremd. Mit dem Ende der mykenischen Kultur (um 1200 v. Chr.) setzt der sogenannte geometrische Stil ein, der an die Stelle einer lebenswahren Darstellung harte, eckige, lineare Formen setzt. Das „griechische Mittelalter“, wie Adolf Furtwängler diese Periode des allgemeinen Kulturrückganges nennt, kehrt in Technik und Auswahl des Materials wieder zurück in die Anfänge der Glyptik. Der Steinschneider arbeitet wieder mit der Hand in weiche und undurchsichtige Steinarten von verschiedenen Formen, die zur Verwendung als Schmuck oder Amulett durchbohrt sind: neben dem Kugelsegment erscheinen vornehmlich in Kreta und Syrien flache runde scheibenförmige Steine, von Ägypten wurde der Skarabäus nun auch in Griechenland übernommen, ebenso die Form der gleichfalls in Ägypten vorkommenden flachen rechteckigen Platten.

Tydeus
Etruskisch

Poseidon mit Seepferden. Römisch

Kranich
Griechisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erst im siebenten Jahrhundert, in dem die griechische Geschichte prägnantere Formen annimmt, beginnt eine individuelle Mannigfaltigkeit der Kultur, die Aufnahme orientalischer und ägyptischer Elemente in der Kunst durch die anpassungsfähigen Jonier, das Wiederaufleben der alten kretisch-mykenischen Kunsttradition auf der Insel Melos, wo streng stilisierte Tierbilder neben den Resten mykenischer Ornamentik und geometrischen Stiles in weiches Material geschnitten erscheinen. Das sechste vorchristliche Jahrhundert bedeutet dann die Blütezeit des archaischen Stiles. Die Erbteile aus den verschiedenen Zeiten und Gegenden sind durch den selbständig schaffenden griechischen Geist zu einer einheitlichen Richtung im künstlerischen Ausdruck vereinigt. Die Radtechnik ist wieder in Übung gekommen und wurde sorgfältiger wie ehedem gepflegt, harte farbenschöne Steine gaben den Schmuckstücken ein würdigeres Aussehen als das matte farblose weiche Material der vorausgehenden Periode.

Hieran schließen sich die Arbeiten des freien vollendeten Stiles des perikleischen Zeitalters, dann folgen die reiferen, gefälligeren Formen der Darstellungen in der Epoche des Praxiteles, die an Kraft und Größe doch schon hinter den Kunstwerken der vorhergehenden Periode zurückstehen. Wie auf den Münzen der Blütezeit vereinzelt Künstlersignaturen vorkommen, so haben sich auch ihrer hohen Kunst bewußte Steinschneider durch Beifügung ihres Namens der Nachwelt vorgestellt. Neben Bildern aus der Sagenwelt sind häufig Darstellungen aus dem menschlichen Leben gegriffen. Die häufigste Gemmenform in der Zeit des freien Stiles von Alexander d. Gr. ist die des Skarabäoids. Das dem ägyptischen Skarabäus nachgebildete Skarabäoid ist von ovaler Form mit gewölbtem Rücken, breitem, gerade abgeschnittenem Rand und glatter Unterfläche.

Wie die übrigen Kunstgattungen, so gibt auch die Glyptik der Diadochenzeit — die hellenistische Epoche wird sie in der Kunstgeschichte genannt — nichts wesentlich Neues. Sie bedeutet nur ein Fortschreiten in der Stilentwicklung, nicht selten einen derben Realismus, der sich bis zur äußersten Übertreibung in Bewegungen und Verkürzungen steigert, wenn es gilt, einen Effekt, eine Leidenschaft zum Ausdruck zu bringen. Besondere Erscheinungen dieser hellenistischen Epoche sind einerseits die mit vollendeter Kunst hingeworfenen Skizzen, die oft mit Unrecht als flüchtige rohe Arbeiten charakterisiert werden, ferner die Nachbildungen archaischer Typen. Als Material wurden weiterhin farbenleuchtende harte Steine verwendet. Die Hauptform der vorausgehenden Periode, das durchbohrte Skarabäoid, verschwindet zu Beginn der Diadochenzeit und an seine Stelle tritt der eigentliche, meist ovale Ringstein mit stark konvexer, für die Gravierung bestimmter Oberseite.

In diese Zeit der hellenistischen Kunst fällt das Aufkommen der erhaben geschnittenen Steine, der Kameen. Die Verwendung der Kameen war eine sehr vielseitige, zum Teil hatten sie Selbstzweck und wurden als Schmuckgegenstände getragen, zum anderen Teil waren sie als Appliken an Kästchen, an Gefäßen und anderen Kunstgegenständen verwendet. Das Material, aus dem sie geschnitten wurden, war hauptsächlich der Sardonyx von verschiedenen Schichten. Diese erhaben geschnittenen Steine sind in der Ausnutzung der Farbschichten mit besonderer Kühnheit, bisweilen auf Kosten der Reliefs und der Zeichnung, gearbeitet. Der Hauptsitz des hellenistischen Kameenschnittes war Alexandria.

Wie in den Kameen, so beginnt auch in den Gemmen seit der Alexanderepoche das Porträt eine bedeutende Rolle zu spielen. Die Bildnisse Alexanders d. Gr., des Mithridates von Pontus, des Demetrios Poliorketes, des Ptolemäus Soter, die teilweise sicherlich nach dem Leben gearbeitet sind, müssen als Prachtwerke hellenistischer Porträtkunst angesprochen werden. Die engen Beziehungen zwischen Rom und den Diadochenreichen im zweiten Jahrhundert v. Chr. erklären die häufig vorkommenden Porträts hervorragender Römer. Daneben finden sich auch Bilder aus dem Leben, aus der Mythologie (bevorzugt ist der Sagenkreis des Bakchos und der Aphrodite) und die Heroensage.

Die römische Steinschneidekunst ist keine originale Schöpfung, sie ist abhängig von griechischen, besonders attischen Vorbildern, hat jedoch durch technische Vollendung eine hohe Stufe erreicht. Die ältesten auf italischem Boden entstandenen Gemmen sind etruskische Skarabäen, die im sechsten Jahrhundert v. Chr. beginnen und sich in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zur höchsten Blüte entfalteten. Dem handwerklichen Geist der Etrusker entsprach die minutiöse Ausarbeitung der Gestalt des Käfers, die bei den Griechen nur angedeutet wurde, ferner die dekorative Behandlung des Randes der Basis, auf welcher der Käfer sitzt. Das bevorzugte Material der etrus-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ziegenmelker
Römisch

Meleager
Italisch

Mädchen vor Artemis-Idol. Griechischer Goldring

Othryades. Italisch

Nereide. Römisch

kischen Skarabäen aller Perioden ist der Karneol, daneben wird noch der Sardonyx und der Bandachat verarbeitet. Die in die Bodenfläche dieser Skarabäen eingeschnittenen Bilder — meist Darstellungen aus der Heroensage — sind in der Komposition der ovalen Form angepaßt und häufig in den Raum eingezwängt. Im vierten Jahrhundert standen sich in Italien zwei Kulturhälften mit ausgeprägten Eigenarten gegenüber, die nördliche etruskische und die südliche griechische.

Erst vom dritten Jahrhundert an, wo die eigentliche etruskische Glyptik aufhört und die Niederwerfung griechischen Wesens in Unteritalien glückte, treten die Steinschnitte der anderen italischen Völker, insbesondere der Römer, in den Vordergrund. Der wachsenden Macht Roms stand jedoch ein Rückgang in der Kunst gegenüber. Die römischen Gemmen dieser Epoche, die weit hinter den etruskischen, großgriechischen und hellenistischen Arbeiten des vorangegangenen Zeitabschnittes bleiben, beweisen dies mit aller Deutlichkeit. Das Material für die Gemmen der ältesten etruskisierenden Gruppe ist der Sardonyx oder als Ersatz für die aus dem fernen Orient bezogenen kostspieligen Steine mit leuchtender Farbe das Glas. Die Sitte des Siegelns hatte sich in Italien sehr schnell verbreitet und ist in alle Schichten der Bevölkerung gedrungen. Die in Mengen gefundenen Glaspasten, die als Abgüsse von den in Stein geschnittenen Originalen für die Kenntnis der antiken Glyptik von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind, wurden ebenso wie die in Stein geschnittenen Gemmen in eiserne oder goldene Ringe gefaßt und dienten also wie in der Blütezeit griechischer Kunst als Schmuckgegenstände. In der Wahl der Glasfarbe schloß man sich an die beliebtesten Steinarten an; häufig zeigen deshalb die Pasten einen weißen Querstreifen auf dem dunkelbraunen Glas, wodurch der Sardonyx ersetzt werden sollte. Mit dem Beginn der Kaiserzeit wird die Produktion der Glaspasten selten.

Der voraugusteischen Epoche ist das Aufkommen der Porträts auf Gemmen eigentümlich.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Achilles mit Hektors Leiche
Italienisch

Bacchantin (L. Pichler)

Achilles. Etruskisch

Schweinekochen
Römisch

Zwei Satyre
Römisch

Heuschrecke
Römisch

Aphrodite mit Triton und Seekentaur
Klassizistisch

Lupa
Frührömisch

Paris (G. Pichler)

Apollo. Klassizistisch

Silenkopf (G. Pichler)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Poseidon und Amphitrite. Signiert von Santarelli (um 1800)

Mit dieser neuen Richtung hat auch in Rom neben einer schönen Formengebung eine exakte, an die Natur gebundene Zeichnung Eingang gefunden und der nun herrschende Stil ist nicht mehr der lokalitalische, sondern er ist ein griechisch-römischer geworden. Griechische Künstler arbeiteten für und in Rom und diese Konkurrenz veranlaßte die römischen Steinschneider, sich der anerkannten griechischen Kunst anzupassen. Dadurch erlebte die griechische Glyptik vornehmlich in der augusteischen Zeit eine Nachblüte.

Als Steinform dieser Periode herrscht der flache und flachkonvexe Ringstein in breitem Oval, als Steinarten sind besonders verwendet der Amethyst, der Karneol, der Bergkristall, roter und gelber Jaspis und der Heliotrop. Die in dieser Periode häufiger auftretenden Kameen — hauptsächlich Porträts des julischen und claudischen Kaiserhauses — und Rundskulpturen, die sich eng an die hellenistischen Vorbilder anschließen, wurden in die nämlichen Steinarten geschnitten; als ganz beliebtes Material kommt für diese Arbeiten noch der Chalcedon in Betracht.

Die Glyptik der späteren Kaiserzeit bietet ein wenig erfreuliches Bild. Die geschnittenen Steine als Schmuckgegenstände waren aus der Mode gekommen. Form, Material und Technik der Kameen blieben sich gleich, in der Darstellung treten zu den Porträts noch die Bilder von Göttern, Halbgöttern und besonders von Personifikationen abstrakter Begriffe, die ja auch für die Münzrückseiten der Kaiserzeit seit dem zweiten Jahrhundert mit Vorliebe verwendet wurden.

Gefallene Amazone. Klassizistisch

Trunkener Silen. Klassizistisch

Dionysos-Kult. Klassizistisch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zur Unterscheidung einer antiken von einer modernen Glyptik ist auch die Kenntnis der Arbeiten aus der Zeit der Renaissance und der neueren Zeit notwendig. Das wenige, das in Byzanz im Anschluß an die spätrömische Glyptik entstanden ist, beschäftigt sich fast ausschließlich mit christlichen Darstellungen. Der Verwendung als Schmuckstücke an kirchlichen Geräten entsprechend, wurde besonders der Kameo gepflegt. Die Farbschichten des Bandachats wurden zur Belebung des Reliefs mit Vorliebe ausgenützt. Die Prachtsiegel mit altchristlichen Darstellungen — meist in Achat geschnitten — vermitteln der Renaissance weniger die Kunst der antiken Glyptik als den Gebrauch des Siegels.

In der Zeit des Wiedererwachens der Antike in Italien legte man am päpstlichen Hofe, an den Höfen der mächtigen Mediceer und anderer Fürsten Sammlungen von Objekten antiker Glyptik an. Von diesen hohen Gönnern wurden Künstler beauftragt, nach dem Vorbild der Antike vertieft und erhaben in Stein zu schneiden. Neben der Befriedigung der Sammler dienten diese kleinplastischen Arbeiten auch kunstgewerblichen Zwecken. Hauptsächlich Kameen pflegte man als Anhänger an Halsketten oder als Appliken zu verwenden. Die Stoffe wurden häufig dem Altertum entnommen, aber in einem dem Kunstgeist der Renaissance entsprechenden freien Stil verarbeitet. Es handelt sich in diesen Werken also keinesfalls um sklavische Kopien antiker Vorbilder, die geeignet gewesen wären, den Sammlern Originale aus dem Altertum vorzutäuschen: der Renaissancekünstler bewahrt immer so viel Eigenart, die ihn von der Antike unterscheidet, daß man seine Werke unschwer als Arbeiten der Renaissance erkennt. Eine Reihe von Künstlern, die in der Geschichte der italienischen Renaissancemedaille genannt werden, haben sich auch mit der Steinschneidekunst beschäftigt, es sind dies neben anderen besonders der für Lorenzo de' Medici in Florenz arbeitende Giovanni delle Corniole, Giovanni Bernardi di Castel-Bolognese, der für Herzog Alfonso von Ferrara und die Kardinäle Ippolito de' Medici und Alessandro Farnese tätig war, und ferner Valerio Belli, der nach graphischen Vorbildern gleichzeitiger großer Meister und nach antiken Münzbildern eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit im Steinschneiden entwickelte. An seinen Hof hatte der kunsteifrige König Franz I. von Frankreich den Veroneser Künstler Matteo dal Nassaro gezogen, dessen in Stahl und Stein geschnittene Arbeiten auch von dem eigensüchtigen Benvenuto Cellini gerühmt wurden und der auf die weitere Entwicklung der französischen Stempelschneidekunst und Glyptik von nachhaltigem Einfluß blieb.

Von den ins 17. Jahrhundert reichenden Ausläufern der Renaissanse-Glyptik sind als vereinzelte hervorragende Erscheinungen am Wiener und bayerischen Hofe zur Zeit des Kurfürsten Maximilian I. tätige Künstler, die sich vornehmlich mit Porträts befaßten, zu nennen. Im übrigen jedoch bedeutete das 17. Jahrhundert ebenso wie für die Medaillenkunst auch für die Glyptik einen Niedergang und Tiefstand, was wohl in dem schwindenden Bedürfnisse nach geschnittenen Steinen begründet war.

Im 18. Jahrhundert setzt eine zweite große Blüte in der Steinschneidekunst ein, die bald die Formen der Renaissance und des Barock abstreift und sich bemüht, in das Wesen der Antike einzudringen und ihren Stil nachzuahmen. In dieser klassizistischen Richtung ist neben der Antike auch die zeitgenössische Kunst — vor allem Thorwaldsen — vorbildlich gewesen. Künstler wie Lorenz Natter und Johann und Ludwig Pichler schufen einerseits in ihren Steinschnitten zeitgemäße Kunst und kamen andrerseits den antiken Vorbildern so nahe, daß ihre Arbeiten in manchen Fällen schwer von den Originalen des Altertums zu unterscheiden sind. Goethe spricht einmal sehr treffend von der Beurteilung dieser antikisierenden Arbeiten: „Worauf beruht der Beweis (bei zweifelhaften Gemmen) anders als auf einem inneren Gefühl, begünstigt durch ein geübtes Auge, das gewisse Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrscheinlichkeit historischer Forderungen und auf gar manchem anderen, wodurch wir, alles zusammengenommen, uns doch nur selbst, nicht aber einen anderen überzeugen."

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts trat ein rapider Niedergang der Glyptik ein; erst in den beiden letzten Dezennien scheint die Steinschneidekunst im Gefolge der Wiederbelebung der Medaille eifriger gepflegt zu werden. Den Steinschleifereien zu Idar und Oberstein, die durch die Bearbeitung des in dieser Gegend vorkommenden Achats bekannt sind, wurden Fachschulen angegliedert, in denen junge Leute zu Meistern der Technik des Steinschneidens herangebildet wurden. Leider aber sind von ihnen nur wenige Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes geworden, sie be-

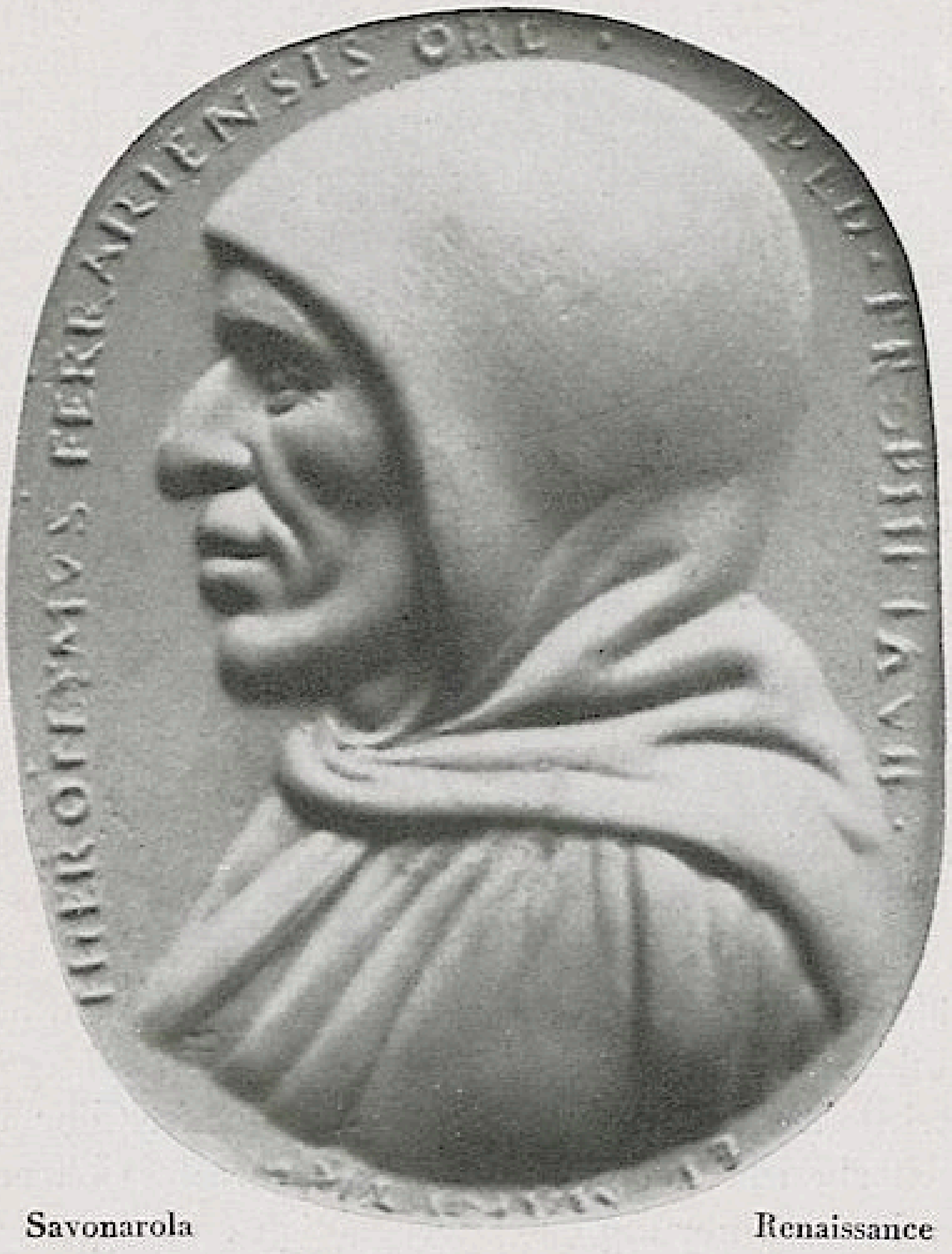
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

herrschten nur das Technische, ohne den notwendigen Geschmack und das künstlerische Genie zu besitzen, selbständig zu schaffen; sie verloren sich fast ausnahmslos im Kopieren und brachten es nur zu Kunsthandwerkern. Erst in den letzten Jahren scheint die Freude an künstlerischem Schaffen wieder zu erwachen. Als vorzügliche Vertreter dieser neuen Richtung sollen hier nur einige wie Raßweiler, Carl Voigt und insbesondere August R. Wild in Idar genannt werden. Wenn sich auch anderwärts Meister wie Maximilian Dasio, der mit technischem Können einen auserlesenen Kunstgeschmack verbindet, dem Steinschneiden zuwenden, haben wir allen Grund, an einen neuen Aufschwung der Glyptik zu glauben. Wir wünschen den heutigen Vertretern dieser Kunst, daß es ihnen gelingen möge, selbständige Wege zu gehen und daß ihre Werke eine Verbreitung und Aufnahme bei aneifernden Gönnern finden wie in den Zeiten der Renaissance.

Christus mit Buch. Altchristlich

In diesem Zusammenhang verdient das für die moderne Kunst und das gegenwärtige Kunsthandwerk sehr wertvolle Tafelwerk über Gemmen und Kameen Erwähnung, das jüngst im Verlag Julius Hoffmann in Stuttgart mit einem Begleittext von dem Erlanger Archäologen Professor Georg Lippold erschienen ist. Auf Wunsch des Verlages hat der Verfasser das reiche Material von 1695 geschnittenen Steinen aller Zeiten auf 167 Tafeln nach dem Inhalt der Darstellung, also nach thematischen Gesichtspunkten geordnet und in Vergrößerungen abgebildet. Wenn letztere auch geeignet sind, ein falsches Bild von den Ausmaßen der Originale zu geben, so ermöglichen sie doch die Beurteilung von Details, die bei Reproduktionen in Originalgröße verloren gehen. „Nicht für den Gelehrten“, schreibt Lippold in dem Vorwort, „ist das Werk bestimmt: dem Kunstfreund, dem Künstler soll hier ein großes Gebiet vergangener Kunst erschlossen werden, das eine außerordentliche Fülle an interessanten, bedeutenden Figuren und Motiven, einen eigentümlich intimen Reiz der kleinen festgeschlossenen Kompositionen aufweist, wie ihn die moderne Zeit leider lange nicht zu würdigen wußte.“ Das dreibändige, nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten angelegte Werk A. Furtwänglers über die Gemmen und Kameen enthob Lippold der Pflicht einer chronologischen Anordnung. Eine den Tafeln angeschlossene Beschreibung der abgebildeten Steinschnitte orientiert den Interessenten über die Darstellung, das Material, das Alter und die Gegend der Entstehung jedes einzelnen Steines.

Max Bernhart



Savonarola Renaissance

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WIEDERGEFUNDENE WERKE AUS FEUERBACHS PARISER STUDIENZEIT

Das Werk Anselm Feuerbachs ist uns in der für die richtige Erkenntnis der Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit wesentlichen Bedeutung bekannt. Nicht in gleichmäßigem Wachstum der Vollendung entgegengereift, von vielfachen Wendungen und Wandlungen abhängig, in seinem entwicklungsgeschichtlichen Verlaufe häufig durch ein eigentümliches überraschendes, sogar beunruhigendes Hinundherschwanken des inneren Gleichgewichtes gefährdet, hat es von jeher, auch weil man bei seiner späten Anerkennung die menschlichen Bedingungen solchen Schaffens allzusehr zu betrachten geneigt war, zur willkürlichen Aufstellung subjektiver Probleme gedient. Doch haben die reichen historischen Quellen, das „Vermächtnis" und die „Briefe an die Mutter", größere Unternehmungen mit jenen gegenwärtig beliebten, aber höchst bedenklichen literarischen Psychoanalysen von Feuerbachs zu derartigen Angriffen vorzüglich geeignetem Wesen bisher ferngehalten. Wo Lücken der Lebensbeschreibung mit verlorenem und vermißtem Gut an Gemälden und Zeichnungen zusammentrafen, blieb auch den nach zwei Seiten hin abgesperrten Einfühlungswünschen keine Möglichkeit einer Orientierung. So ist es gekommen, daß Feuerbachs zweite Lebenshälfte, klar und frei vor den Augen der Nachwelt, in der Sonderheit und Eigenart der schöpferischen Tat zumeist für sich allein, ohne Zusammenhang mit früheren Ereignissen und Einwirkungen überschaut wird, daß die ausschließliche Formulierung seines Anspruches auf Unsterblichkeit stets aus seinen römischen Arbeiten begründet erscheint. Ausnahmsweise nur ist die Bemühung darauf gerichtet, mehr von der Widerspruchsfreude des ästhetischen Snobismus als von gesicherter Witterung veranlaßt, die sehr bescheidene Reihe der erhaltenen Bilder Feuerbachs aus seiner Pariser Studienzeit kritisch nachzuprüfen, mit dem erwünschten Resultat, ihre Abhängigkeit von französischer Lehre erwiesen zu haben. Ein inneres Verhältnis selbst zu dem „Hafis in der Schenke" oder dem „Tod des Pietro Aretino" zu finden wird auch dem treuesten Verehrer der Feuerbachschen Kunst nicht leicht fallen. Erst wenn es der Erinnerung gelingt, die hoheitsvolle Strenge und die rhythmische Gebundenheit auszuschalten, die uns als die charakterisierenden Grundformen des Feuerbachschen Stils bewußt sind, erst dann mag der improvisierte malerisch-dekorative Reiz rein empfunden werden, der sich aus den Jugendwerken des Künstlers mit lebendiger Anmut emporschwingt. Sind einmal die natürlichen Vorzüge ihrer Malerei naiv und befreit von literarischer Auslegung erfaßt, so wird sich, anziehend genug, der bewunderten Gestalt des reifen Meisters die liebenswürdige Erscheinung des inbrünstig die Weihen der schöpferischen Erkenntnis erflehenden Jünglings gegenüberstellen, dem deutenden Seher der verlangende Adorant. Und ein gefälliger Mythos, die überlieferten Geschehnisse milde verklärend, nunmehr die Innigkeit der menschlichen Beziehung erwecken.

Es ist daher nicht nur Aufgabe der sachlichen Statistik, die von der Nachricht der Auffindung eines Teiles der verlorenen Bilder und Zeichnungen Feuerbachs aus der Zeit seines Pariser Aufenthaltes Kenntnis genommen hat, einen kühlen Bericht zu erstatten. Es ist vielmehr Pflicht freudiger Dankbarkeit, diese Wiedergewinnung der Entdeckung eines kostbaren Schatzes gleich zu achten, und bei der Veröffentlichung darauf hinzuweisen, daß erst nach einem fast zwanzigjährigen, durch die Jahre des Krieges unterbrochenen Nachforschen und Ersuchen sich die wohlgehütete Pforte geöffnet hat, welche Feuerbachs Pariser Nachlaß abschloß. Die Hoffnung, auch den letzten Rest zu erhalten, hat sich einstweilen nicht erfüllt. Immer noch fehlen wichtige Arbeiten, immer noch entbehren wir eine Mappe mit Entwürfen, deren Vorhandensein festgestellt ist. Aber die nun in Feuerbachs Werk einzufügenden zwanzig Bilder und Studien und die annähernd ein halbes Hundert betragenden Zeichnungen ergänzen gleichwohl, was wir schon besaßen, in einer außerordentlich eindrucksvollen Stärke. Feuerbachs Verbindung mit Thomas Couture vor allem wird in einer auffallenden, lange gehegte Vermutungen bestätigenden Weise deutlich. Mit mächtig ausgreifenden Schwingen hat sich der Schüler über die atelierbegrenzte Atmosphäre des Lehrers emporgehoben, der ihm vergeblich zu folgen versuchte.

Feuerbachs Pariser Studienzeit, durch Reisen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH — MÄDCHEN MIT TAMBURIN

Im Besitz der Galerie Fischer in Luzern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH SKIZZE ZU „HAFIS IN DER SCHENKE“

in die Heimat unterbrochen, zerfällt in drei gesonderte Abschnitte mit unterschiedlichen künstlerischen Einstellungen und Erfolgen. Schon am vorletzten Weihnachtsabend auf der Düsseldorfer Kunstschule war der Wunsch nach Hause ausgesprochen worden, nach Paris gehen zu dürfen. Ein richtiger Instinkt wies also schon dem Siebzehnjährigen den rechten Weg, den schwere Bedenken der Eltern jedoch versperrten. In München erklang die Mahnung, sich zu der Schar der abtrünnigen Akademieschüler zu gesellen, die nach Paris zogen, aber der Unentschlossene nahm den Umweg über Antwerpen. Am Ziel seiner Wünsche endlich angelangt (Juni 1851), überwältigt von den im Louvre geschauten Kunstwerken, konnte er sich wiederum nicht entscheiden, welchem Lehrer er folgen solle, Courbet, Delacroix, oder Couture. Der „Hafis“ war vollendet, bevor Feuerbach im November 1852 in das Atelier des letzteren eintrat. Ein ausschlaggebender Grund für diesen entscheidenden Schritt ist schwer zu finden. Feuerbachs mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, von Courbet aufs heftigste erregt, glaubte wohl einer strengen Schuldisziplin zu bedürfen, um sich nicht ins Ungemessene zu steigern, gehorchte den Mahnungen der Mutter und zog den gefeierten maître-peintre den beiden größeren Malern vor, die keinen eigentlichen Unterricht erteilten.

Thomas Couture hatte durch sein Kolossalgemälde „Die Römer der Verfallzeit“ 1847 einen ungeheuren Erfolg davongetragen und eine Malschule begründet, die von Franzosen und Ausländern, besonders Deutschen, überfüllt war. Wie bald darauf in München Karl von Piloty, fesselte Couture durch die Macht seiner temperamentvollen Persönlichkeit mehr als durch die Güte seiner Korrektur, die durch ein schönes Gegenseitigkeitsverhältnis der begabten Schüler glücklich ergänzt wurde. Mit Feuerbach befanden sich Knaus und Viktor Müller in Coutures Atelier. Der Meister war eben mit dem großen Auftrag beschäftigt, die Fresken der Marienkapelle von St. Eustache auszuführen. Bei dieser Tätigkeit scheint er seine Schule nach Kräften heran-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH — STUDIENKOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

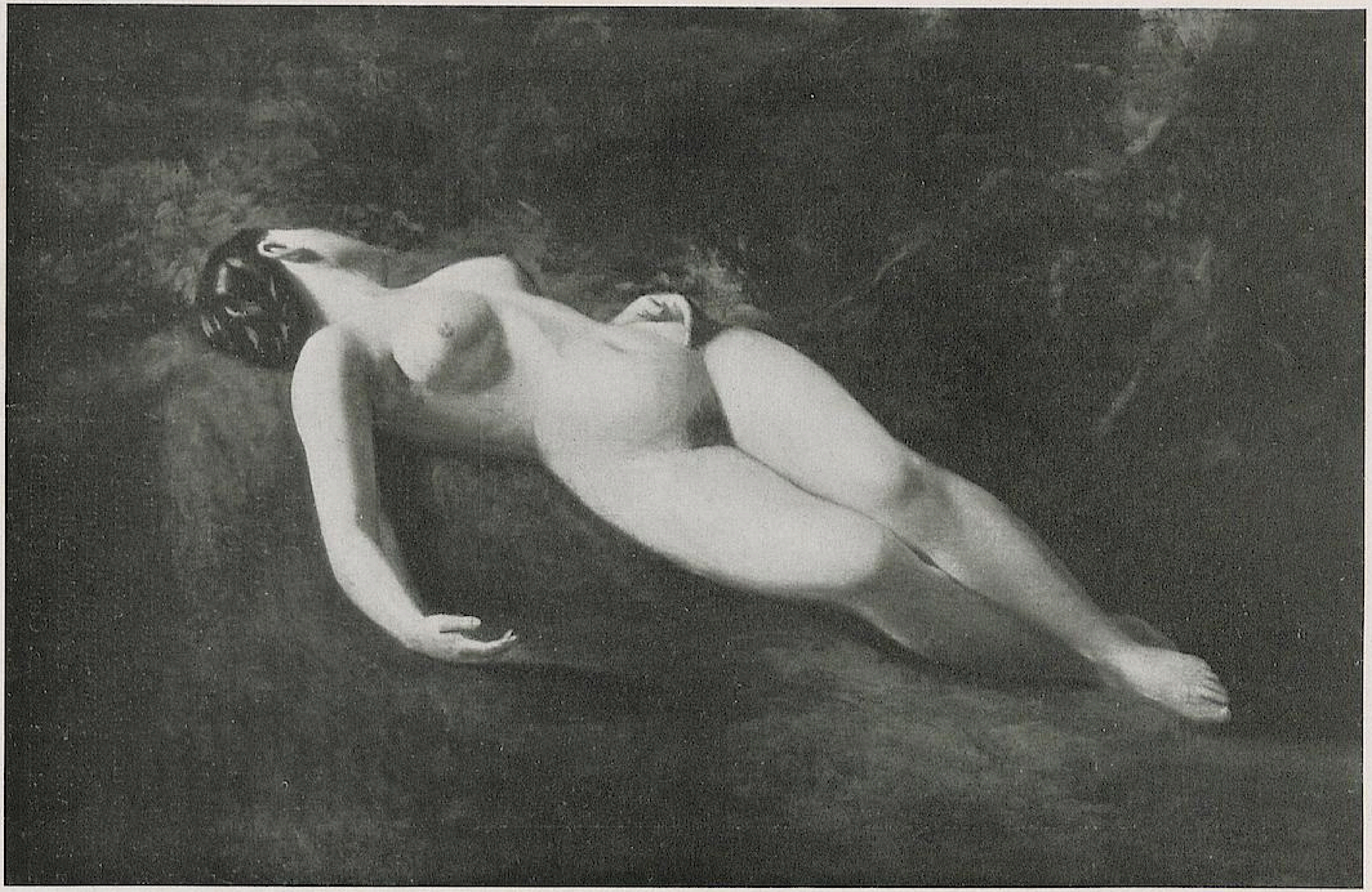
ANSELM FEUERBACH MÄDCHENKOPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH RÜCKENAKT ZUM „HAFIS"-BILD

gezogen zu haben. Er selbst schuf die Entwürfe und ließ dann im Unterricht größere Kopien malen, vielleicht sogar Teile der Fresken von Schülerhand vollenden. Das Mittelbild, Maria in der Glorie, und das linke Seitenbild, Maria als Retterin der Seeleute, waren fertiggestellt, als Feuerbach zu Couture kam. Das rechte Seitenbild, Maria als Trösterin der Unglücklichen, befand sich eben in Arbeit. Es ist wegen seiner vielfachen auffallenden Übereinstimmungen mit Feuerbachs Kunst bereits beachtet worden, ist auch deshalb von hohem Interesse, da sich auf demselben ein lebensgroßes Bildnis Feuerbachs zeigt, ganz ähnlich der schönen, von Feuerbachs Mitschüler Isakson dem Museum in Christiania hinterlassenen Skizze von Couture. Freilich — ob und wie intensiv Feuerbach selbst an dieser dritten Freske sich beteiligte, ob nicht sogar Einzelheiten derselben statt auf den Lehrer auf den Schüler zurückgehen, weil eben diese merkwürdige dritte Freske sich durch eine Reihe von Vorzügen, vor allem kompositionell-räumlicher Art auszeichnet, darüber genauen Aufschluß zu erhalten ist unmöglich. Aber die gefundenen Skizzen Feuerbachs (eine von ihnen nach seiner Gewohnheit über einen männlichen Rückenakt gemalt), die teilweise Wiederholungen aus Coutures Fresken sind, und doch den breiten Schwung der Hafisszene nicht verleugnen, regen sehr ernstlich dazu an, die soeben erwähnte Ansicht für richtig zu halten. Feuerbach hat aus der linken Freske den Schiffbruch auf kleinerem Format in einer vereinfachten Komposition kopiert (er ließ einen aus der Luft zu Hilfe eilenden Engel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANSELM FEUERBACH WEIBLICHER AKT IM FREIEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH ITALIENERMÄDCHEN

fort, den er nachher für sein Bild „Sommernachtstraum" verwendete), deren geschlossene Einheitlichkeit die Wirkung der Freske weit übertrifft; ferner wiederholte er, nur in Untermalung, die beiden Mädchenköpfe der rechten Freske, deren Erscheinung auf dem ersten römischen Bilde des „Dante mit den Frauen" gleichfalls schon bemerkt worden ist. Auch in Einzelstudien wie Priesterköpfen oder Gewändern hat er sich bescheiden geübt. Feuerbach war ein aufmerksamer und objektiver Kopist. Die bei dieser Beschäftigung gewonnenen Erfahrungen blieben ihm wichtig. Sein Anschlußbedürfnis fand hier eine starke Stütze. Coutures Einfluß konnte auch aus diesem Grunde niemals ganz aus Feuerbachs Kunst verschwinden.

Waren unter den wiedergefundenen Gemälden diese Kopien höchst bedeutungsvoll für Feuerbachs Annäherung an Couture, so sind die selbständigen Gemälde bezeichnend für den Abstand der Persönlichkeit des Schülers von seinem Lehrer. Wahrscheinlich sind einzelne von ihnen schon in dem ersten Pariser Jahre entstanden. Zwischen dem Hafis und dem Tod des Aretino, diesen beiden mächtigen Eckpfeilern des Feuerbachschen Jugendwerkes, eine Verbindung zu finden, war selbst dem Kundigen nicht leicht, der sich den Wechsel des malerischen Stils aus dem Übertritt von Courbet zu Couture klarmachen konnte. Nun treten verschiedene Ergänzungen hinzu, die unterbrochene Reihe vortrefflich auszufüllen. Fünf Gemälde von außerordentlicher Eigenart. Zwei derselben sind ihrer Entstehung nach dem Hafis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH STUDIENKOPF

anzuschließen, ein weiblicher Studienkopf von rückwärts, und das Profil einer efeubekränzten Bacchantin. Der erstere ist eine freie, nach der Natur geschaffene Wiederholung des ruhenden Mädchens auf dem Hafisbilde, doch reicher und naturalistischer in der Auffassung, der Rückenakt als Modellierung und als malerische Leistung von einer Weichheit, Schönheit und lebenswarmen Resonanz gehoben, daß die kritische Erwägung bis zu dem hoheitsvollen Nacken des musizierenden Mädchens auf dem „Gastmahl des Plato" (unmittelbar vor der Alcibiadesgruppe) gehen muß, um ein ebenbürtiges Vergleichsobjekt zu finden. Die „Bacchantin", ein fertiges Gemälde, locker und mit frischem Temperament auf die Leinwand geworfen, ist das wohlbekannte Modell mit der Stumpfnase, das als Orientalin hinter dem Hafis erscheint. Hier kommt der Coutouresche Einfluß schon zur Geltung, mehr in der bräunlich-bläulich-schwärzlichen Farbenmischung des Gewandes und des Hintergrundes als in der Flüssigkeit der Pinselführung. Der leichte liebenswürdig-neckische Genreeinschlag geht eher auf Courbet zurück, der erst kurz vorher die romantisch-sentimentale Einstellung aufgegeben hatte. Ein drittes Werk ist sodann gänzlich frei von fremdem Vorbild, eine insbesondere für einen dreiundzwanzigjährigen Deutschen im Jahre 1852 ganz ungewöhnliche und außergewöhnliche Darstellung eines ruhenden weiblichen Aktes im Freien. Wohl fehlt diesem hingestreckten Körper das Pathos und der Emailglanz der Malerei der Manetschen Olympia oder die flaumige Körper-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lichkeit der nackten Mädchen Courbets. Aber mit allen belanglosen naiven Fehlern eines akademisch erzogenen Schulknaben hat da Feuerbach sich an eine Arbeit gewagt, und diese glücklich vollendet, die ihn auf die Liste der großen „faiseurs de chair" in der sinnenfrohen Gefolgschaft des Peter Paul Rubens setzt. Um nichts anderes war es ihm zu tun, als um die Erringung reiner malerischer Erkenntnisse, das Spiel des Lichtes und der Schatten an der körperlichen Erscheinung, um das aus eigener Kraft begonnene Studium des schlichten, erst Jahrzehnte später siegreichen Naturalismus. Welche Wandlung des künstlerischen Ehrgeizes von dieser nur aus der jugendlichen Freude des Sehens und Wiedergebens geschaffenen Mädchenfigur zu dem heroischen Schweigen der „ruhenden Nymphe" aus dem Jahre 1871! Einigend allein die rhythmische Vollendung der Gestalten im Raum. Tief und sicher lag dieses wohlabgewogene, auf musikalischer Grundlage frei sich erhebende Gefühl als seiner Begabung edelster Anteil im künstlerischen Willen Anselm Feuerbachs. Dem Sinnenden eröffnen sich angesichts dieser Proben Wege der Verheißung für die deutsche Kunst, die sie niemals beschritten hat. Hier aber leuchtet ein Wegzeichen. Manet lief aus Coutures Atelier davon ... Feuerbach blieb. . . !

Im Hörselberge Coutures malte Feuerbach, noch nicht allzusehr verstrickt in die Fesseln der Schule, ein Blumenmädchen mit Tamburin. Eine reiche, vollendete, in der dekorativen Ausschmückung geschmackvolle Komposition. Lichter und heiterer als die übrigen Frauengestalten der Coutureperiode, die manchmal den matten, grünlichen Gobelinton der Coutureschen Palette tragen. Auch das Gesicht, mit dem kindlichen Ausdruck der „verlorenen" Augen dem frühen Bildnis der Antonie von Siebold ähnlich, hat noch nicht den spanisch-mongolischen Typus der späteren Bilder angenommen. Neben dem lichtblauen Kleide treten die verschiedenartigen Abstufungen auf einer von mattrosa zu korallendunkel durchgespielten Oktave in Rot, und ein silbriger Schein webt sich von dem im Hintergrunde aufschimmernden Baumstamm über die Gestalt des Mädchens. Wir glauben die heiteren Einsätze Bouchers im Elfenreigen des dix-huitième von ferne zu vernehmen — solche Grazie, solche Stimmung spricht aus diesem Bilde, das zu den Darstellungen der römischen Frauen Feuerbachs die „Disposition à être plu" der von Stendhal geschilderten Pariserin im Vergleich zu der „immobilité parfaite" der Römerin kundgibt.

Noch ist ein männliches Porträt seiner energischen und tiefen Persönlichkeitsauffassung wegen zu erwähnen, das in der dünnen Malerei und der dunklen Farbentönung an das aus Berlepschs Besitz in die Sammlung Stransky übergegangene kleine Selbstbildnis Feuerbachs aus dem Jahre 1853 gemahnt. Ihm schließen sich einige Studienköpfe an, darunter das strenge, idealistisch aufblickende Antlitz einer Frau mit blauen Augen und tiefschwarzem Haar, nur leicht aus der zeichnerischen Anlage herausgehoben und in diesem unvollendeten Zustande von besonderem Wert. Denn hier werden wir belehrt, daß der Genius des Zeichners Feuerbach, stets einen für sich allein bewunderten Gipfel der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmend, schon in Paris die Strenge der eigenen Form erreicht hatte.

Mehrere dieser Blätter stehen in der Größe der räumlichen Vision hinter den berühmtesten Kartons der römischen Zeit nicht zurück. Wie unerschütterlich fest war doch schon der formale Anspruch des Jünglings auf eine harmonische Wirkung großer kompositioneller Darstellungen gerichtet, als er an ihrer farbigen Ausführung noch unruhig zweifelte. Wie weit auch diese Veranlagung entfernt von den Lehren des Klassizismus: eine aus innerlicher Leidenschaft herausgewachsene Gebundenheit und Geschlossenheit des zeichnerischen Duktus, dessen monumentales Pathos mit der szenarischen Lebendigkeit des behandelten Vorwurfes wetteifert. Kannte Feuerbach die Illustrationen des Delacroix zum Faust und zum Hamlet? Fühlte er, wenn er zeichnete, aus eigener schöpferischer Intuition, wie sich da besondere Kräfte seines seelischen Daseins mit Kräften seiner Phantasie einigten, und schonungslos alle Reflexionen, alle Lehren des Unterrichts beseitigten? Solche Fragen, schwer zu beantworten, erheben sich vor den kühnen Entwürfen des „Dante und Vergil", des „Sommernachtstraumes", des „heiligen Antonius". Diese Zeichnungen werden ihrer typischen Eigenschaften wegen, da sie eine größere und abstraktere Vorstellung der Feuerbachschen Originalität — im Sinne der seinen Hauptwerken entgegenführenden Richtung — geben als die nach ihnen ausgeführten Gemälde, vermutlich vor den letzteren gefeiert werden. Überall auf ihnen finden sich, schwungvoll und harmonisch, jene handschriftlichen Züge, die aus den Zeich-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH ENTWURF ZUM „SOMMERNACHTSTRAUM"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nungen zum Platogastmahl wohlbekannt sind. Von dem unvollendeten Studienblatt eines Gewandes, das dem ursprünglich nach der rechten Seite des Bildes gerichteten Hafis zugehört, zu der „Amme der Medea" ist kein weiter Weg mehr zu betrachten übrig. Zu diesen an Qualität und ausgeführter Vollendung hervorragenden Zeichnungen kommt ein Konvolut reizvoller kleinerer Blätter hinzu, unter welchen der flüchtige Entwurf zum Hafis und eine leider nur begonnene Porträtskizze von Knaus genannt werden müssen.

So wäre denn endlich auf Grund dieses reichen wiedergefundenen Materials die Möglichkeit gegeben, sich Feuerbachs eigenartiges Verhältnis zu den großen Meistern der gleichzeitigen französischen Kunst zu vergegenwärtigen. Die Tragik des jähen Abschlusses, den die Studienzeit des Künstlers in Paris gefunden hat, ist angesichts dieser neuen Zeugnisse seiner dortigen Tätigkeit größer noch als bisher angenommen wurde. Im Zusammentreffen mit der französischen Kunst erfüllte sich die innere Bestimmung Feuerbachs, um im Atelier Coutures dann nach äußerlichen Anleitungen einen nie mehr ganz überwundenen Zug von Konvention und Unwahrheit zu erhalten. Daß es Feuerbach hätte gelingen können, sich noch in Paris selbst von diesen wesensfremden Einflüssen zu befreien, gleich Eduard Manet, erscheint nun wahrscheinlicher als früher. Es ist müßige Gedankenspielerei, zu erwägen, auf welche Weise und mit welchen Mitteln wohl in Paris ein solcher Genesungsprozeß verlaufen wäre, der dafür in Venedig eintrat. Die hier besprochenen Gemälde Feuerbachs künden Möglichkeiten einer auf seiner malerischen Einstellung beruhenden künstlerischen Entwicklung an, die über die ersten verheißungsvollen Ansätze schon hinausgedrungen und nach dem Besuch der Coutureschule gewiß von neuen Trieben geschwellt war. Im Sommer 1854 mußte der Meister in bitterer Not die Stadt heimlich verlassen, die er „den Wendepunkt und das Fundament seiner künstlerischen Bildung" genannt hat, und in der er Werke zurückließ, die endlich wiedergewonnen, die Größe seiner künstlerischen Persönlichkeit für seine Studienzeit in Paris ebenfalls in hellem Lichte zeigen.

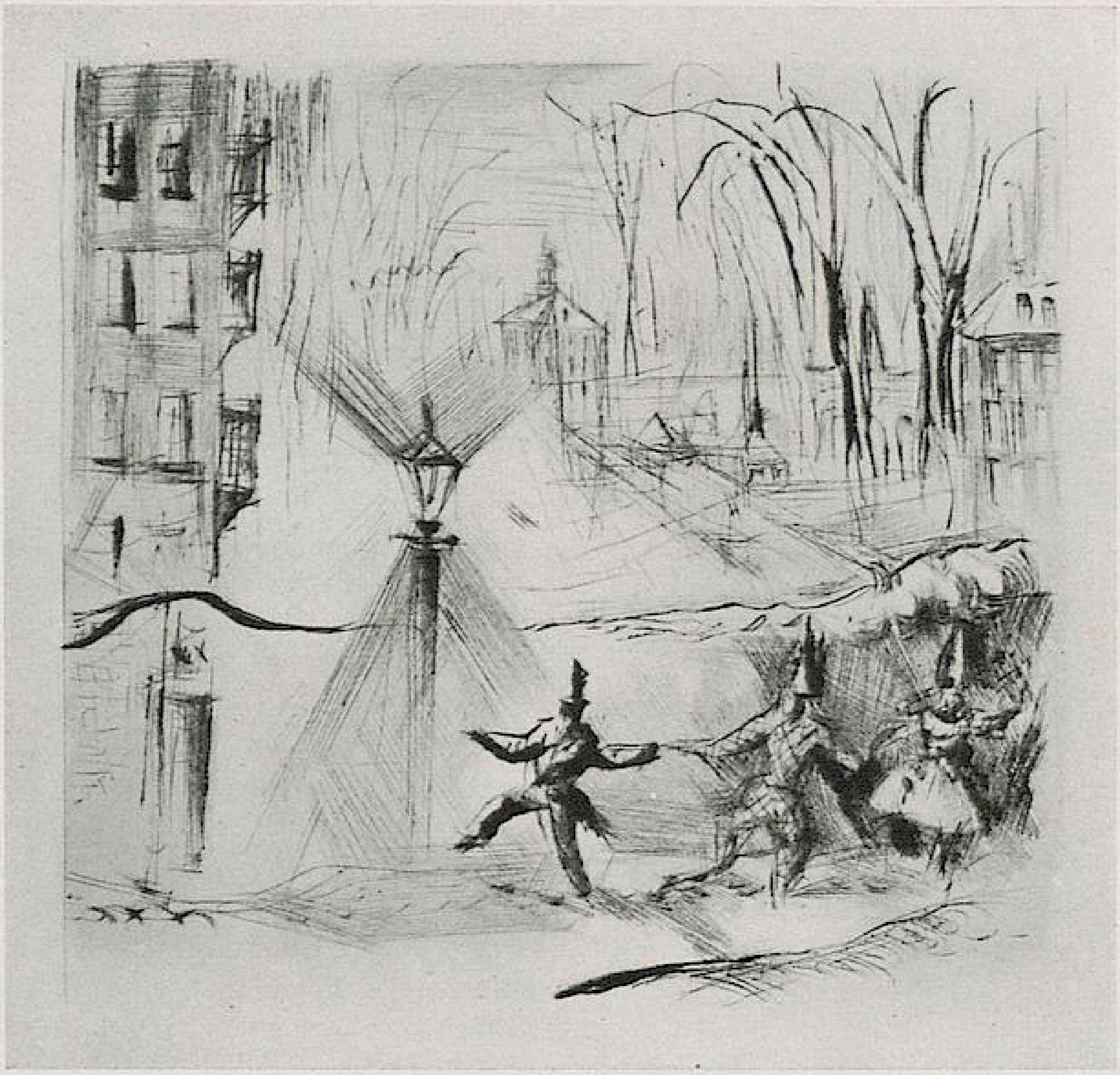
Hermann Uhde-Bernays

K. J. BECKER-GUNDAHL †

Becker-Gundahl, der am 16. November in Solln bei München, fast siebzig Jahre alt, starb, hat im Leben nie an der Stelle gestanden und ist nie so recht vor die Aufgaben gestellt worden, die seinem Wesen gemäß gewesen wären. Wohl ist Becker-Gundahl in späteren Jahren als Professor an die Münchner Akademie berufen worden, und es gab auch einige große Aufträge religiös-monumentalen Charakters für ihn, aber sein Name leuchtete nicht so weit hin, als es Becker-Gundahl nach seinem Ingenium und nach seiner künstlerischen virtù verdiente, und die ganz große Aufgabe blieb aus. Vielleicht wäre die geplante Ausmalung der Apsis im Bamberger Dom, die er vorhatte, ein Lieblingsprojekt von ihm, über das gerade in den letzten Monaten viel hin- und hergesprochen wurde, eine seiner würdige Aufgabe, ein feierlicher, großer Abschluß seines Lebenswerkes geworden — aber es blieb ihm versagt, diesen Plan zu verwirklichen. Wir müssen uns deshalb an seine Arbeiten in der St. Maximilians- und St. Annakirche in München halten, auch an seine Staffeleibilder religiösen Motivs, z. B. an die gewaltige Kreuzigung, die sozusagen nur aus Not auf die Leinwand statt an die Wand gemalt wurde. In diesen Werken steckt der unverkennbare Wille, die Materie zu überwinden, das Thematische zu vergeistigen, aus den Realitäten zu einem harten Stil vorzustoßen. Die Komposition der Gemälde ist in allen Fällen sehr klar und ruhig, den Zufälligkeiten des Impressionismus entrückt, endgültig. Besonders die außerordentliche Kraft der Zeichnung fällt auf; erstaunlich, wie Becker-Gundahl mit einer großen, aller Knicke und Schnörkel entratenden Linie ein volles Wesen, einen markanten Charakter umreißen konnte und dabei himmelweit entfernt blieb von jenen nur konturierenden und nachträglich die Kontur mit Farbe füllenden Kartonmalern, die man sonst an Aufgaben kirchlicher Malerei am meisten beschäftigt findet. Reine Zeichnungen Becker-Gundahls, wie man sie u. a. in der Galerie der Münchner Secession findet, vermitteln seine Kunst doch wohl am unmittelbarsten, und die Meisterschaft des Zeichnens war auch das wertvollste Rüstzeug, das er seinen Schülern in ihren Beruf mitzugeben hatte.

Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ HEUBNER FEBRUAR

Aus der Folge der „Monatsbilder"

FRITZ HEUBNERS MONATSBILDER

Den „Tanz der Horen", den Wechsel der Jahreszeiten, die Monate mit ihren zeitgegebenen Attributen, malerisch oder graphisch darzustellen, ist eine Aufgabe, die schon viele Künstler gelockt und gereizt hat und die in den mannigfaltigsten guten Lösungen vorliegt. Den „Kalender", das volkstümlichste und älteste Hausbuch, hat jeder warmherzige, innerlich empfindende Künstler gern illustriert und von den altdeutschen Miniaturisten und Illuminatoren bis zu Ludwig Richter, Otto Hupp und Hans Thoma haben wir zahlreiche Kalender-Zeichner und Darsteller der Monatsbilder in mannigfaltigen charakteristischen Erscheinungsformen.

Fritz Heubner tritt mit seinen radierten zwölf Monatsbildern bedeutsam in diese Reihe ein. Er trägt ein neues Element hinzu, denn er will nicht „behaglich" schlechthin sein, er hängt auch nicht an dem astrologischen Beiwerk, wie man es im Zusammenhang mit den Monatsbildern oft findet, verzichtet auf die Tierkreiszeichen und auf alle naheliegende und darum so billige Symbolik. Er tut einen vollen Griff ins Leben und übersetzt, was er erschaut, in einer sehr anmutigen und echt künstlerischen Art und Weise ins Graphische. Bekanntlich war Heubner jahrelang als Plakatkünstler und als Schöpfer von Reklamegraphik tätig. Man sollte annehmen, von der etwas breiten und lauten, bunten und nachdrücklichen Art seines damaligen Schaffens sei etwas in seine heutige Wirksamkeit, die auf graphischem Gebiet vorzüglich der Radierung gehört, übergegangen. Aber dem ist nicht so. Heubner radiert außerordentlich zart und graziös, und trägt diese Grazie und Beschwingtheit auch in der Wahl seines Stoffes, seiner Motive zur Schau.

Seine Monatsbilder, sehr frei und locker behandelt, zeigen niemals überfüllte Platten und sind doch so überlegt komponiert und in ihrer Massen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ HEUBNER — APRIL UND MAI

dosierung so geschickt ausbalanciert, daß sich die Vorstellung nicht einstellen kann, es sei hier irgend etwas rasch hinskizziert, es handle sich um geniale Kritzeleien der Feder. Was Heubner darstellt, ist Freiraum oder begibt sich im Freiraum. Es sind Landschaften, die er zeigt: hinter der Tatsächlichkeit, in der sie erscheinen, reckt sich die Symbolik auf, indessen ist sie nirgends gezwungen, aufdringlich, sondern naturgegeben. Menschen sind zu erblicken, klein, mehr beiläufig, wenn man sie an der nachdrücklicher gestalteten Natur mißt, gleichwohl aber nicht nur als Staffage. Bei dem Blatt „Februar" treten sie als Masken mehr in den Vordergrund, sonst erscheinen sie im engsten Sinn an die Natur gebunden als Fischer, Holzfäller, Winzer, Wanderer oder auf Barken im See, als Reiter in der Schwemme. Solchermaßen kam manch neues Moment in das alte Thema, und Heubners aparter Strich, seine besondere Art der Komposition taten das ihrige, das Werkchen, das er mit seinen Monatsbildern schuf, als eine besondere graphische Delikatesse erscheinen zu lassen.

W.

FRITZ HEUBNER — OKTOBER UND DEZEMBER

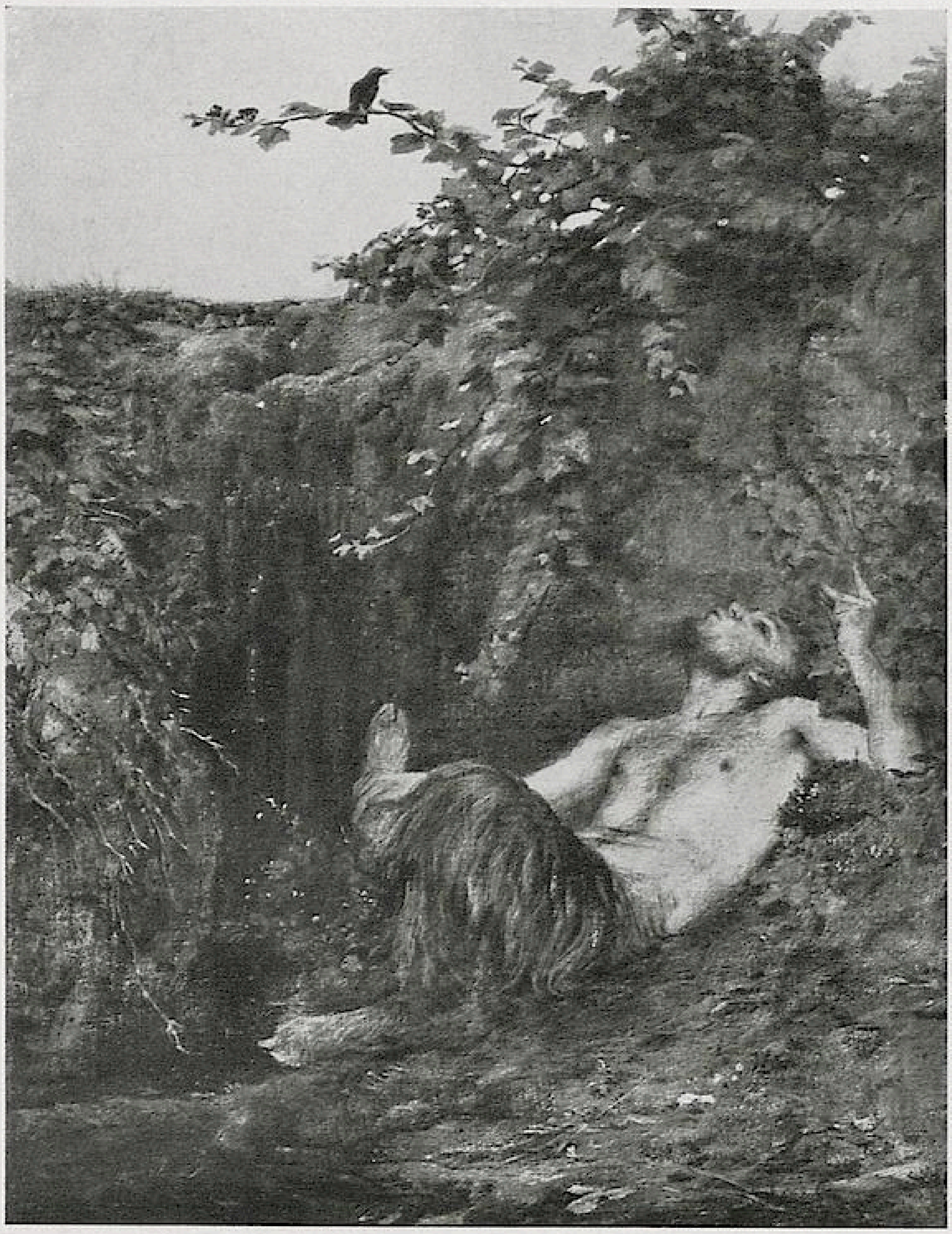
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM VON KOBELL

ISARLANDSCHAFT

Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNOLD BÖCKLIN — FAUN MIT AMSEL
Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

DIE NEUERWERBUNGEN DER BAYERISCHEN STAATSGALERIEN

Im Münchner Glaspalast ist auch in diesem Jahre wieder manches Bild angekauft worden: kaum eines darunter, das sich nicht durch künstlerische Qualität empfiehlt, aber ebenso gewiß kaum eines, das sich zur Aufnahme in unsere staatlichen Gemäldesammlungen eignet. Die leidige Platzfrage spielt da wieder eine Rolle. Der Raum in den beiden Sammlungen in der Neuen Pinakothek wie in der Neuen Staatsgalerie ist sehr beschränkt: soll daher ein neues Bild aufgenommen werden, so muß ein schon vorhandenes weichen, und da das Niveau der Galerien ein sehr hohes ist, so darf dies nicht ohne Not geschehen. Für die angekauften Werke im Glaspalast gibt es andere Verwendungsmöglichkeiten: Die Galerien in der bayerischen Provinz „schreien" ordentlich nach diesen Gemälden, und es ist auch etwas Schönes, wenn sich einmal in ein Ministerialsitzungszimmer, in ein Büro oder in eine staatliche Erziehungsanstalt ein solches Bild als Gruß aus einem anderen Bereich des Daseins und des Schaffens „verirrt".

Was hier an Neuerwerbungen für die bayerischen Staatsgalerien während der Verwaltungsperiode 1924/25 in Frage steht, ging also nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERDMANN HUMMEL — FERMATE

Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

aus Ausstellungsankäufen hervor. Hier handelt es sich vielmehr um das zielbewußte Ausfüllen tatsächlich vorhandener Lücken und um die Fortsetzung einer Entwicklungslinie, die jene „Moderne“ noch mitbegreift, die sozusagen schon „klassisch“ geworden ist, also Corinth, Slevogt, Munch, und darüber hinaus einige besonders charakteristische Werke aus dem Umkreis der Münchner Neuen Secession. Generaldirektor Dörnhöffer hat bei den Ankäufen auch jenseits seiner individuellen Einstellung die lokale Note anklingen lassen, und dies mit Recht, besonders bei den Erwerbungen für die Neue Pinakothek, die doch sozusagen die Galerie der Münchner Malerei, zumal der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ist.

In dieser Hinsicht ist vor allem die Erwerbung zweier Landschaften von Wilhelm von Kobell überaus begrüßenswert. Spät ist man zur richtigen Wertung dieses feinen Meisters gelangt, der die lebhaftere Kunstgesinnung und die temperamentvollere Gestaltung des Bildes aus seiner pfälzischen Heimat nach München mitbrachte. Man kannte Kobell früher nur als den Meister großer Schlachtenbilder und so ist er auch in der Neuen Pinakothek glänzend vertreten; aber sein künstlerisches Wesen erschöpft sich darin nicht, so bedeutsam seine Leistungen auf diesem Gebiete (man sehe nur wieder einmal seine „Belagerung von Kosel“ an) auch sein mögen. Gerade die kleinen landschaftlichen Bilder Kobells mit reicher Staffierung sind von höchstem malerischen Reiz, eine milde, anmutige Stimmung, die sich am besten mit der holländischer

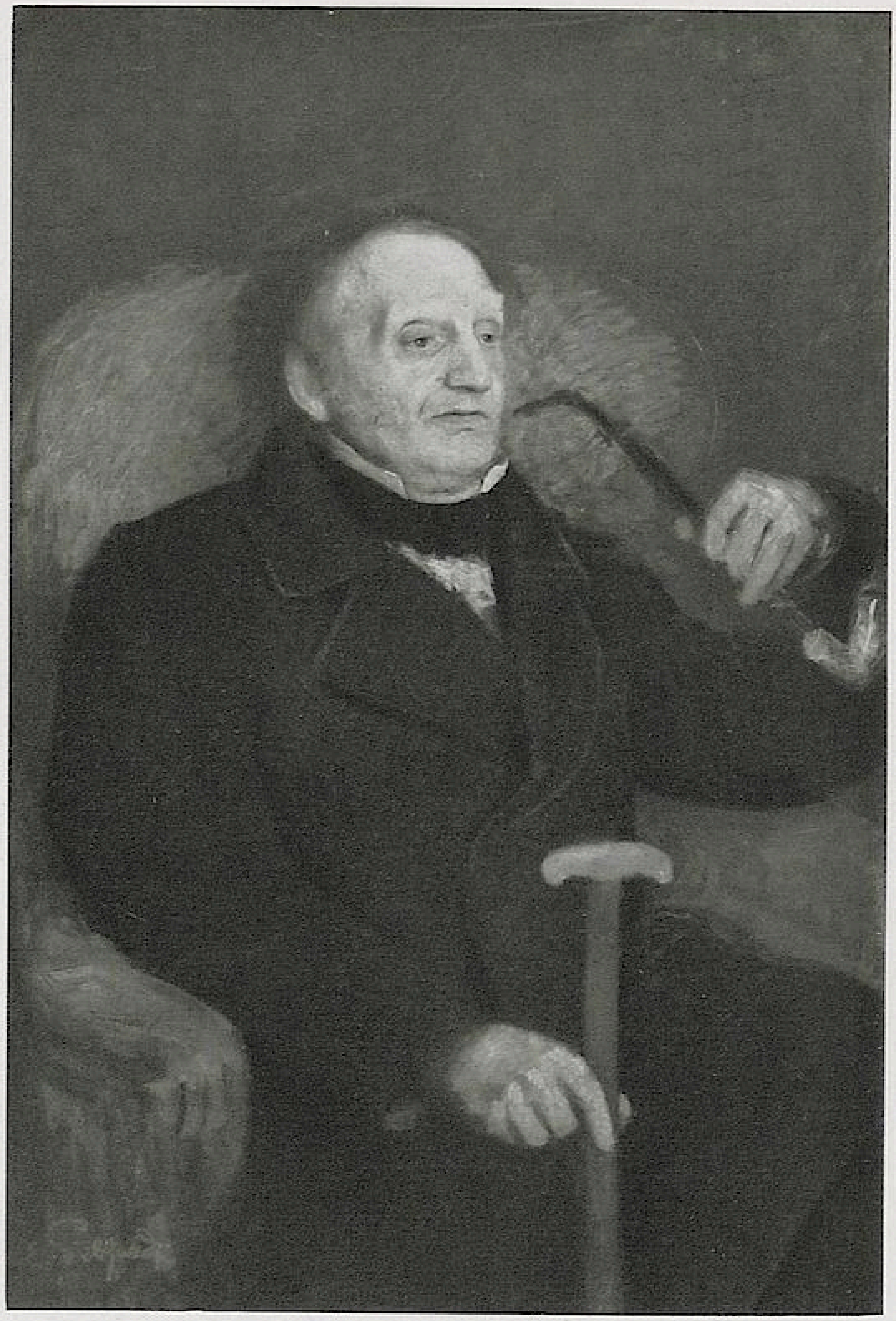
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER SONNTAGMORGEN
Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts vergleichen läßt, ist über sie ausgegossen, dazu kommt die Meisterschaft Kobells, einen hohen, klaren Himmel, eine reine Atmosphäre, wie sie für die oberbayerische Hochebene kennzeichnend ist, zu malen. Diese Vorzüge sind auch den beiden Bildern eigen, die in die Pinakothek kamen. Ich sah sie früher auf einer Ausstellung von Bildern aus Leipziger Privatbesitz, aber sie gehören schon aus stofflichen Gründen nach München, denn es sind landschaftliche Motive aus dem Isartal (das alte Schlößchen bei Harlaching und eine Pferdeschwemme bei Föhring), die hier zu zarten landschaftlichen Gemälden von gedämpfter, stiller Farbigkeit gestaltet wurden.

In gewissem Sinne schwingt in Adolf Liers Kunst weiter, was Kobell angebahnt. Das gemeinsame Moment ist die Intimität der Landschaftsanschauung und die Zartheit des Naturgefühls. Liers „Landschaft bei Starnberg", bisher nur Leihgabe, konnte jetzt definitiv in den Besitzstand der Pinakothek eingekörpert werden. Ein Historienbild der Münchner Schule, Wilhelm von Lindenschmits „Marburger Religionsgespräch", bedeutet eine wirkliche Bereicherung der Sammlung und vor allem den Versuch einer „Rettung" eines heute nicht eben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDUARD VON GEBHARDT BILDNIS SEINES VATERS
Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

hoch eingewerteten Stoffgebietes der Malerei. Feuerbachs „Boccia spielende Kinder“ und die sehr breit und wirkungsvoll hingesetzte „Szene aus Dantes Inferno“, die Begegnung des Dichters mit Francesca und Paolo darstellend, sind begrüßenswert als Beginn, unsern nicht eben überwältigenden Besitzstand an Werken Feuerbachs zu ergänzen, des Meisters, der in München keineswegs hinreichend vertreten wäre, wenn wir nicht die Schack-Galerie hätten, die, was Schwind, Feuerbach und Böcklin anlangt, der Neuen Pinakothek immer noch weit überlegen ist. Insofern begrüße ich auch den Erwerb des kleinen Böcklin-Bildes „Faun und Amsel“, das neben den offiziellen Böcklin des „Spiels der Wellen“ auch einmal den „intimen“ setzt, den humorvollen Poeten, der gerade bei Bildern solcher Art sein bestes malerisches Können entfaltete. Hier kam, in Zusammenhang mit dem vorherrschenden Grün, ein überaus fröhliches koloristisches Ensemble zustande, das die Stimmung, aus der heraus das Bildchen entstand, auffängt und an den Betrachter weiterleitet. Franz-Drebers erster Entwurf zur „Sappho“, die in der Ausführung in der Schackgalerie hängt, lenkt gleichfalls den Blick hinüber zu dieser schönsten Sammlung, die ein deutscher Privatmann im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts aus eigener

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERD. GEORG WALDMÜLLER JUNGER MANN MIT HUND

Neue Pinakothek, München. Neuerwerbung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER PAUL RUBENS SCHÄFERSZENE
Alte Pinakothek, München

Kraft zusammenbrachte und die heute noch fast jede damals entstandene Staatssammlung, die über ganz andere Mittel verfügen konnte, in Schatten stellt.
Waldmüller, der Biedermeiermaler und Poet aus dem Wiener Wald, wird von Dörnhöffer, der in ihm wohl die Erinnerung an seine eigenen Wiener Schaffensjahre grüßt, sehr geschätzt; Dörnhöffer hat deshalb schon vor geraumer Zeit dafür gesorgt, daß der früher in der Neuen Pinakothek überhaupt nicht vertretene Meister angemessen zum Zuge kommt. Jetzt sind zur Königssee-Mühle, zum „Kalkofen" und dem kleinen, schmucken Damenbildnis noch zwei Werke hinzugetreten: das Porträt eines jungen Herrn, ein Bild von liebenswürdiger Haltung und von stiller menschlicher Heiterkeit, das in Hinblick auf seine saftige und fröhliche Farbigkeit noch übertroffen wird von dem Gemälde „Sonntagmorgen", einem ländlichen Genrestück, das in erster Linie um seiner Landschaft willen schätzenswert ist: köstlichste Grünmalerei der Nähe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LEIBL KOPIE NACH RUBENS' „SCHÄFERSZENE"
Staatsgalerie, München. Neuerwerbung

des Vordergrundes; fein und zart lockt die Ferne.

Tribut an die Düsseldorfer Malerei ist die Einreihung eines Bildnisses von Eduard von Gebhardt, den Vater des Künstlers darstellend, in seiner Unfertigkeit von herbem Reiz, ausgezeichnet durch die feine Modellierung des Inkarnats und die dadurch bewirkte starke Charakteristik, die einen an gewisse Schöpfungen der Münchner Wilhelm von Diez-Schule denken läßt. Berlin hat in Erdmann Hummel einen neuen Vertreter in die Pinakothek entsandt, der seit der großen Hummel-Ausstellung 1924 sich höherer Wertschätzung erfreut und von den Sammlern sehr gesucht wird. Leider ist die „Fermate" mehr illustrativer Art, nicht von jener sachlichen altberlinischen Gegenständlichkeit, die sonst die Bilder dieses vormärzlichen Meisters kennzeichnet. Zu der stattlichen Reihe von Gemälden, Aquarellen und Guaschen A. von Menzels, die München der Munifizenz der Erben des Meisters verdankt, ist ein weiteres feines Stück als Neu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH BILDNIS GORGE

Staatsgalerie, München. Neuerwerbung

erwerbung getreten, ein mit aller Pinselkalligraphie gestaltetes, edelsteinhaft köstliches Bild „Ballpause", das in die Reihe der sogenannten Schloßbilder gehört, die bisher in der Neuen Pinakothek nicht vertreten waren.

In der Staatsgalerie fesselt zunächst eine Kopie der bekannten „Schäferszene" des Rubens aus der Alten Pinakothek, die kein Geringerer als Wilhelm Leibl vor 1870 geschaffen. Sie ist formatlich wesentlich kleiner als das Original, aber sie gibt alles Entscheidende des Vorbildes, indes durch Leibls Temperament gesehen. Parallelen und Kontraste werden selbst noch in der Schwarzweiß-Wiedergabe sichtbar. Früher hat man Kopien im Werk eines Künstlers nicht eben hoch geschätzt, man sprach höchstens einmal von den Meisterkopien Lenbachs für den Grafen Schack — heute hat man einsehen gelernt, daß gerade durch das Medium der Kopie ein Künstler Einblick gewährt in das, was sein Eigenstes ist. Die breite Strichführung, die gar nicht geleckte Wiedergabe des Originals, die Konzentration auf das wirklich Wesentliche ist bemerkenswert für Leibls Arbeit. Man würde trotz des Vorbildes, von dem Leibl in keinem wesentlichen Zug abwich, sofort seine Hand erkennen, das Bild ist mehr Leibl, und zwar Leibl von seiner charakteristischesten Seite, als Rubens.

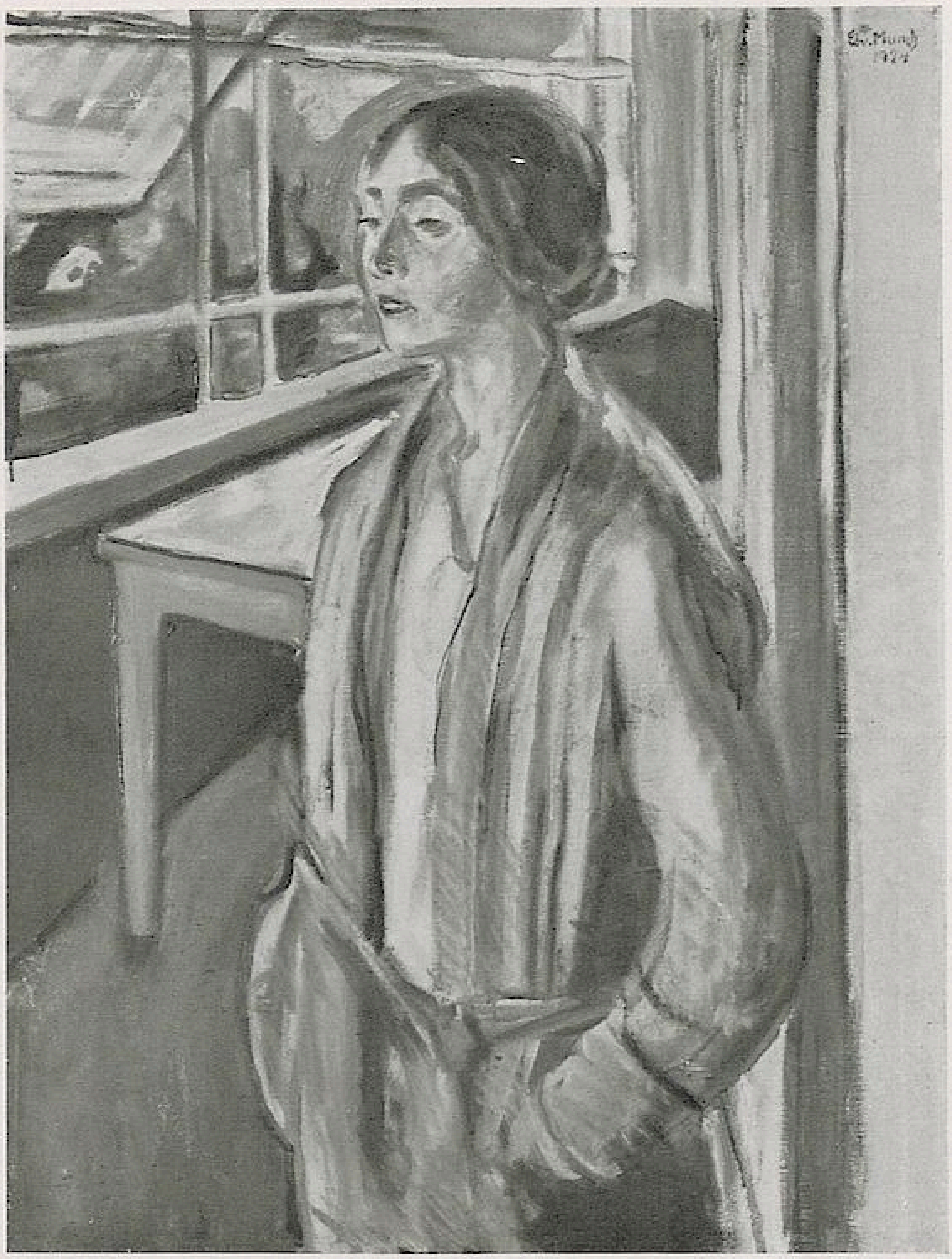
Eine entscheidende Umgestaltung erfuhr der dritte Saal der Staatsgalerie, wo Liebermann, Corinth und Slevogt residieren; besonders geschah dies durch die Einreihung von Werken

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA ERINNERUNG AN ORTE

Staatsgalerie München. Neuerwerbung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

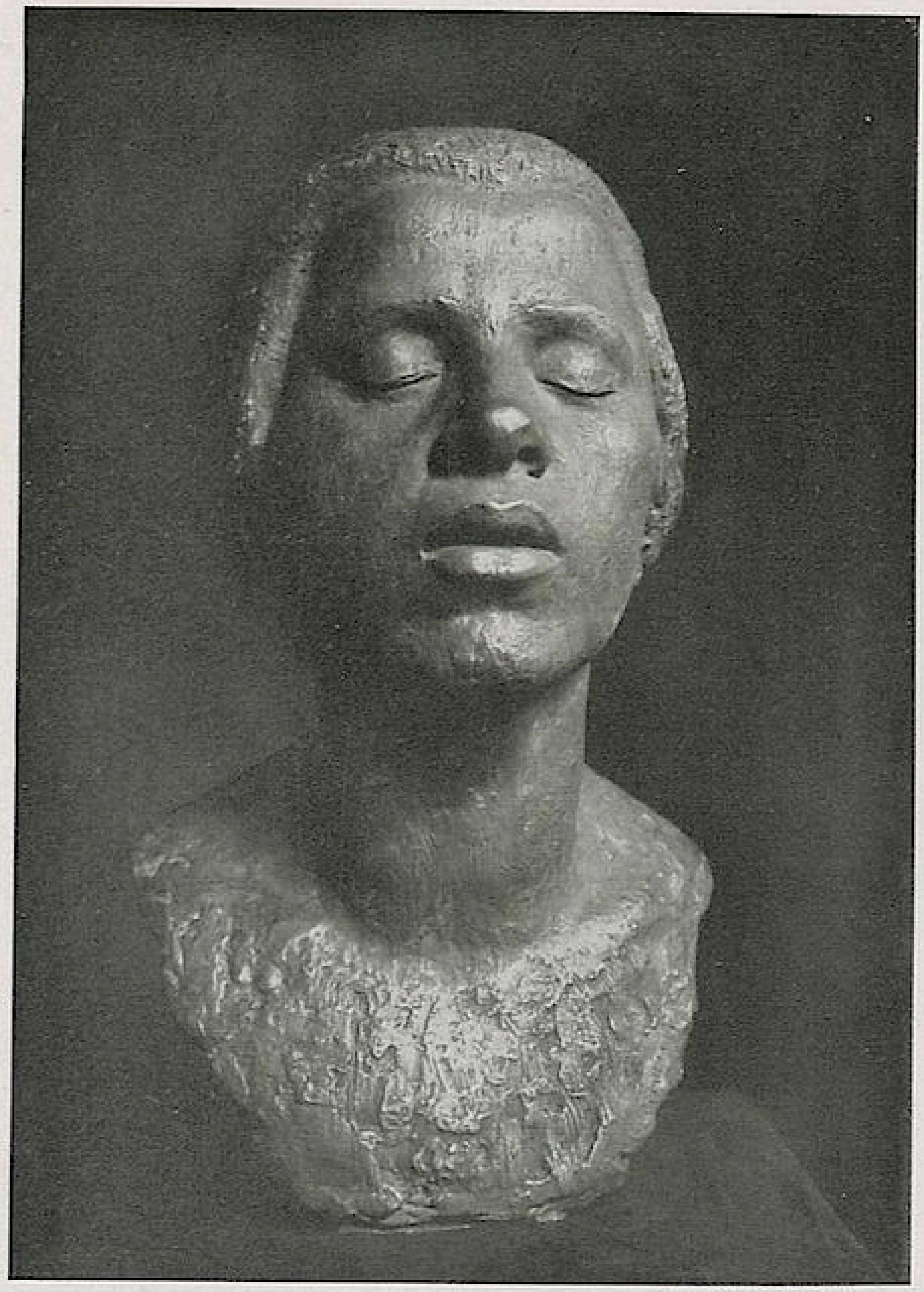


EDVARD MUNCH JUNGE DAME
Staatsgalerie, München. Neuerwerbung

aus verschiedenen Schaffensperioden Corinths, darunter das Porträt Gorges, das von tiefer Einprägsamkeit ist, einen markanten Typ ins Individuelle übersetzend, dazu die farbenglühenden Blumensträuße der späteren und letzten Zeit und die Landschaften vom Walchensee.
Auch ein neues Gemälde von Hans Thoma „Erinnerung an Orte" konnte erworben werden, das den Besitzstand an Werken des Meisters bedeutsam erweitert und namentlich nach der Seite jener kraftvollen Romantik hin ergänzt, die absolut zu Thoma gehört, bisher aber in dieser Sammlung noch nicht vertreten war oder doch nicht hinreichend schaubar wurde.
Die jüngste Entwicklung kennzeichnen Werke von Caspar und Schinnerer und die Wölfflin-Büste Edwin Scharffs; dazu tritt noch als ein Meister von internationaler Klasse, der weder in seiner Bedeutung „an sich", noch in seiner Auswirkung auf andere bisher genug gekannt ist: der temperamentvolle Skandinavier Edvard Munch, dessen Bildnis einer jungen Dame eine wertvolle Bereicherung insoferne bedeutet, als gerade heute, wo so vielen Menschen das Reisen zur Unmöglichkeit geworden ist und eine internationale Ausstellung zur Ausnahmeerscheinung werden mußte, Gemälde von ausländischen Meistern doppelt wertvoll sind, um an ihnen zu erkennen, wie sich die internationale Kunstentwicklung im Schaffen der Einzelnationen und ihrer führenden Meister spiegelt.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



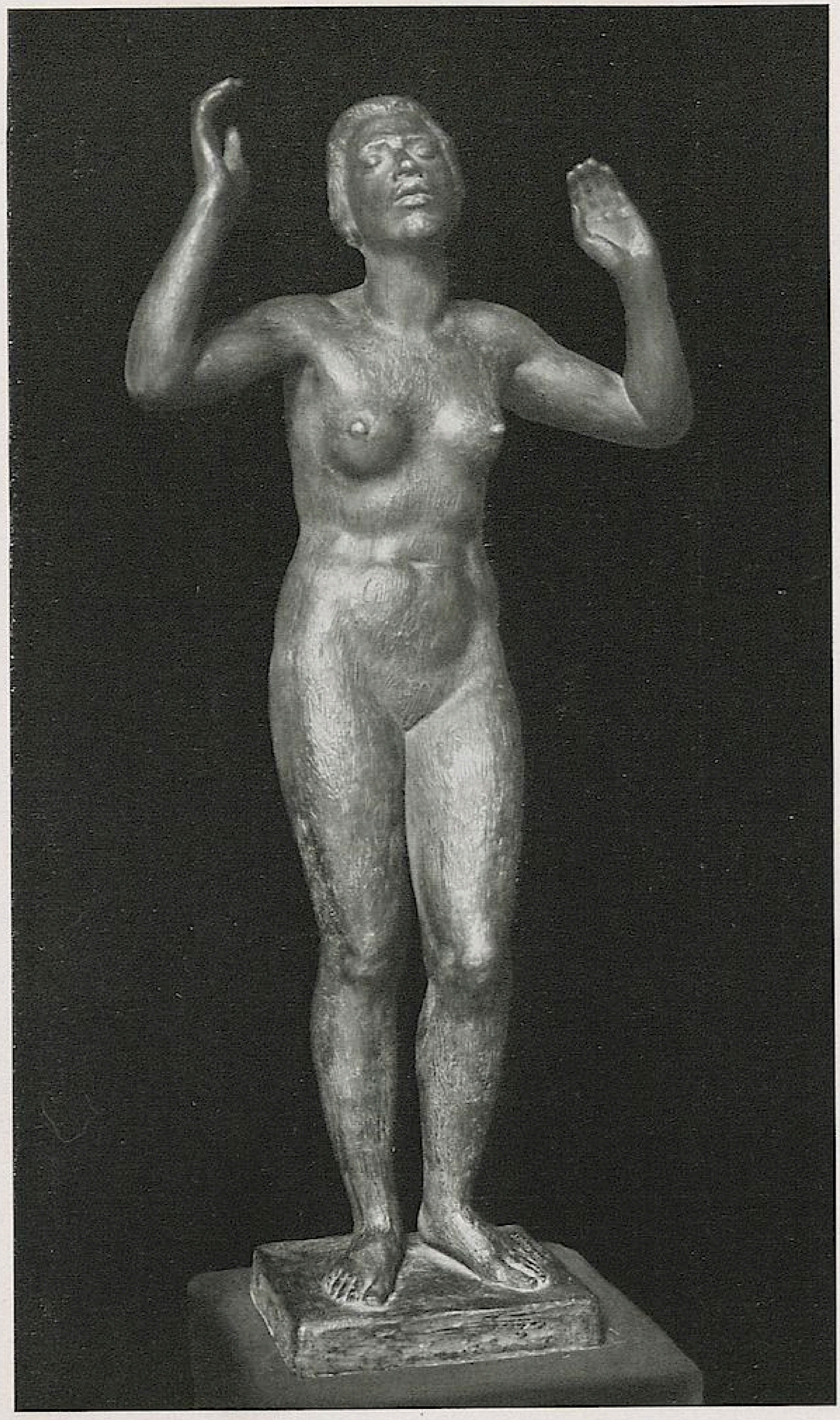
GEORG MÜLLER KOPF EINER MULATTIN

GEORG MÜLLER

Georg Müllers Werk ist wesentlich formaler Art, rein plastisches Gestalten. Er teilt mit Maillol die Freude am allseitig Runden und Abtastbaren, an der Masse, in möglichst einfachen Motiven. Nicht aber teilt er des Franzosen Vorliebe für saftig schwellende Formen und Weichheit, bevorzugt vielmehr das Feste, Konstruktive im Kubischen schlechthin, dessen Schwere und gebundene Kraft. So wählt Müller gern derartige Körpertypen, während Maillol seine Modelle unmittelbar aus der Wirklichkeit bezieht, aus seiner Heimat Banyul. Das stattliche Volumen und die gedrungenen Proportionen jener Bauersfrauen haben wesentlich dessen plastisches Ideal angeregt. Müller aber schafft nicht im Anschluß an eine bestimmte Natur, er will vor allem Plastik, und zwar möglichst dreidimensionale, mit allen Rundungen und ihrer Auswirkung schon in der Vorderansicht — und darnach bestimmt sich seine Naturwahl.

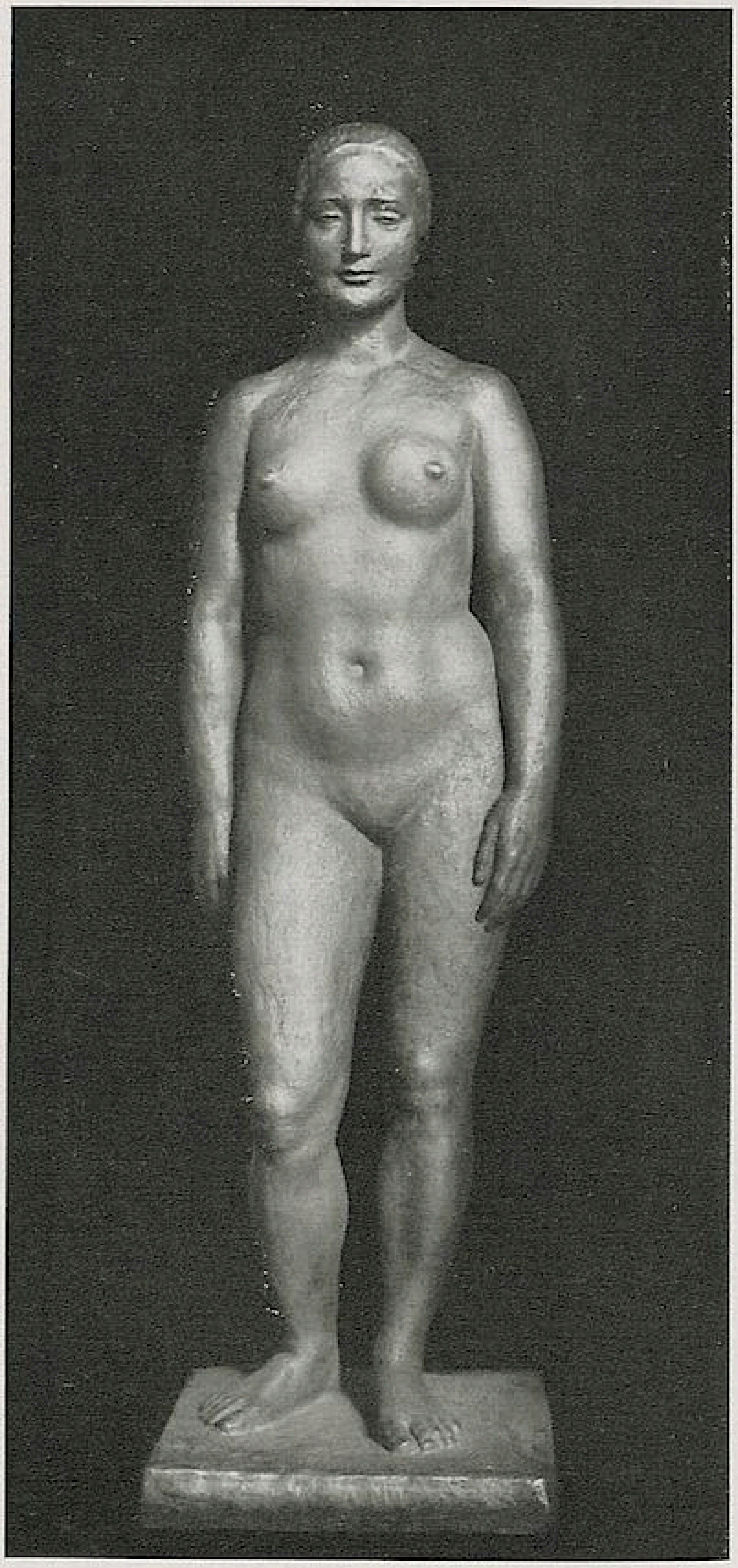
Welche Entwicklung hat der Künstler bis zu diesem Ziel durchgemacht, was wartet seiner noch bis zu dessen endgültiger Bewältigung?
Gg. Müller ist am 23. Februar 1880 in München geboren. Mit sechs Jahren kam er nach Chicago, wo er später die Bildhauerei erlernte und ausübte. Ein Auftrag für die Pariser Weltausstellung 1900 führte ihn dorthin. Hier erkannte er schnell, daß für seine Weiterentwicklung der Aufenthalt in Europa nötig sei. Nach kurzem Besuch in ein paar deutschen Kunststädten entschloß sich der Künstler für seine Vaterstadt und bezog die Münchner Akademie; zuerst Schüler von Rümann, dann von E. Kurz, arbeitete er zuletzt im Atelier Hahn.
Rümanns Realismus, der wesentlich im Akt und anderen Naturgegenständen wurzelte, akademisch gezähmt und mit theatralischer Geste herausstaffiert — man denke nur an die braven Menagerielöwen vor der Feldherrnhalle — wirkt noch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MÜLLER KLAGENDE. BRONZE

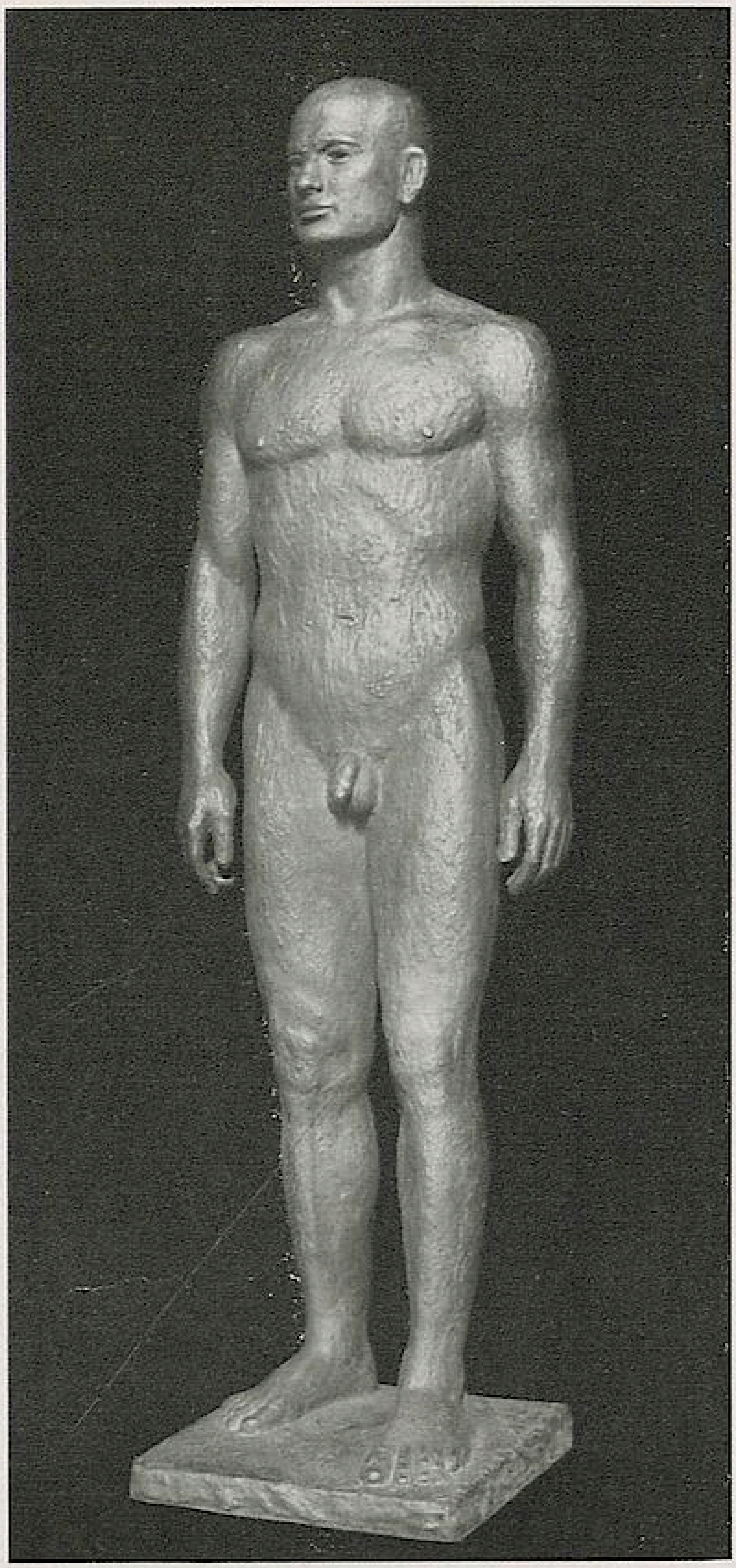
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MÜLLER WEIBLICHE FIGUR
Secessionsgalerie, München

in der Skizze eines Silen (1910) nach. Nicht die malerische Behandlung der weichen Oberfläche, noch ihr Helldunkelspiel oder das genrehafte Motiv sind die Stärke des frischen Stückes, sondern die wohlverteilten Massen, der Wechsel des Geschlossenen und Offenen in der Gruppe. Deutlicher spricht sich die kommende Absicht in der Eva (1915) aus, die hier bloß den weiblichen Typ bezeichnet. Die Oberfläche wird jetzt gänzlich vernachlässigt, die Formbildung durchaus auf das Massige und seine Rundung eingestellt. Dazwischen steht als Übergangswerk die 8 Meter hohe Gruppe des Münchner Westfriedhofes (1912). Hierin spiegelt sich die Schule von E. Kurz, die im Sinne Hildebrands klare Reliefentwicklung und ruhige Geschlossenheit erstrebte. Reiner und stärker als die Bewältigung dieser künstlerischen Anschauungsweise wirkt die dekorative Haltung des Ganzen. Bezeichnend für Müllers Art gerieten die beiden Eckfiguren, die sich mehr der runden Plastik nähern, besser als der ins Breite sich entfaltende Christus. Auch spricht deren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MÜLLER MÄNNLICHE PLASTIK
Neuerwerbung des bayerischen Staates

auf das Körperliche eingestellte Haltung und Spannung eindringlicher als die um Würde und Hoheit bemühte Gestalt des Herrn.
Die nächsten Jahre finden den Künstler in Denkmalsentwürfen tätig, für die er wohl bei Hahn mancherlei gelernt hat; sie bringen die Lösung von Hildebrands Einstellung, zugunsten einer dem Dreidimensionalen zugewandten Schaffensweise. Im Brunnen für Pirmasens (1914) spricht sich bereits das Neue grundsätzlich aus: das Werk beansprucht über die dekorative Bestimmung hinaus eine selbständige Wertung, durch die es seine Umgebung meistert. Lagerhaft breitet sich der Brunnen am Platz aus, zu dessen Breite und Höhe er in guter Beziehung steht. In sich selbst von glücklichen Proportionen, gipfelt das Werk in der freien und leichten Gestalt des Menschen: ein Arbeiter zeigt in ruhiger Haltung einen Schuh als Hinweis auf die Hauptindustrie der Stadt. Unterstützt in der lebhaften Silhouette durch die Bronze hebt sich die Gestalt dadurch als ein Besonderes und Selbständiges von dem Brunnen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

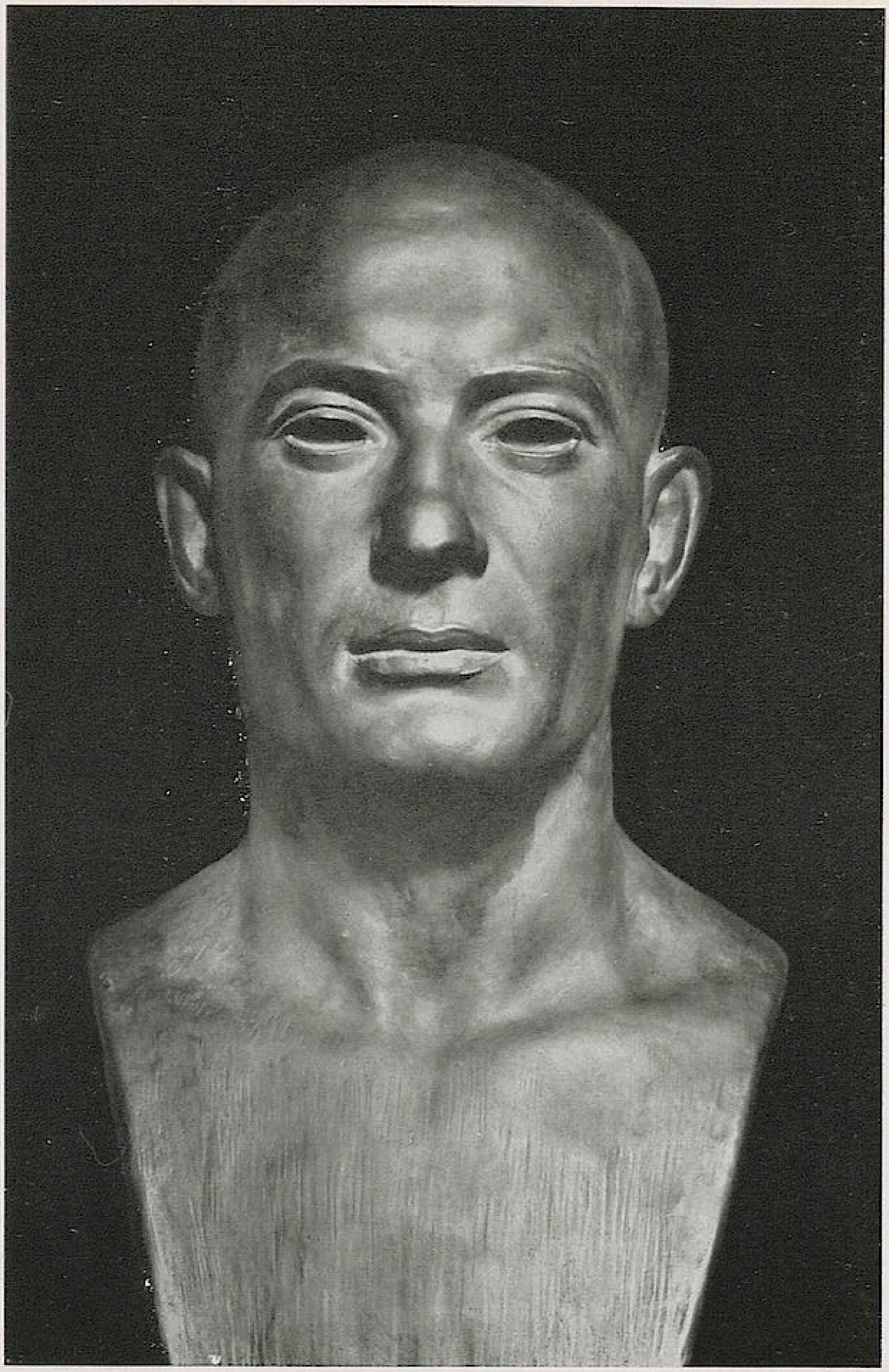
ab, wie von ihrem Unterbau, und zugleich als dessen Bekrönung. Ein erster Preis für den Elias Holl-Brunnen in Augsburg (1919), den Lenbach-Brunnen in Schrobenhausen (1920) und jüngst ein erster und dritter Preis für das Kriegerdenkmal in Ansbach lassen erkennen, wie Müller immer mehr in tektonische Aufgaben größeren Stils hineinwächst. Außerdem hat der bayerische Staat vier seiner Freiplastiken, die Secessionsgalerie eine solche erworben. Wir sehen in alledem gewiß keine endgültige Gewähr für hohe Qualität, wohl aber zeigen diese Erfolge, wie sehr sich Müller der Wertschätzung künstlerischer Kreise erfreut.

Die letzten fünf Jahre zeigen den Künstler in der Vollkraft des Schaffens. Nun hat seine Art ihre charakteristische Prägung gewonnen, in der er weiterwachsen möge. Es wurde schon bei der Bezugnahme auf Maillol hingewiesen, daß Müller das Plastische vor allem in der Gestaltung des allseitigen Runden sieht, um dessentwillen er voluminöse Menschen wählt. Infolgedessen drängt es ihn mehr zur Darstellung des Statischen als Dynamischen, bevorzugt er die Ausponderierung des Körpers und seiner Kräfte in Ruhe und Gelassenheit, bei möglichster plastischer Klarheit. Das Geistige und Stimmungsmäßige im Sinne eines solchen Motives schaltet sich damit von selbst aus, ja, es wird sogar die lebendige Masse des Körpers derart zusammengedrängt, daß sie fast neutralisiert erscheint und der kühlere Eindruck des Gebauten ersteht. So tritt der durchweg auf das Typische gebrachte Menschenleib zugunsten einer rein künstlerischen Idee zurück. Das berührt sich mit Grundanschauungen der griechischen Plastik, wie sie bis zur hohen Klassik wirksam waren: es handelt sich weniger um die Darstellung des menschlichen Gewächses als um die Sichtbarmachung künstlerischer Elemente der Klarheit und Harmonie an ihm. Nur sind die Griechen selten so weit im Verzicht auf das unmittelbar Lebendige gegangen. An sich kein Vorzug, wie der Verzicht hierauf kein Mangel. Manchmal möchte man meinen, Müllers Gestalten würden ihren letzten Sinn erst im Stein gewinnen. Ergibt man sich aber dem warmen Glanz der Bronze, dem in breiten Flächen und Rundungen ruhig sich entfaltenden Wechsel von Licht und Schatten, so spürt man, wie Müller dieses Material benützt, um seinen gedrängten Formen und ihren gebannten Kräften die Lebensnähe zu sichern. Die tragenden wie getragenen, die sich straffenden wie lösenden Körperteile gleiten dadurch strömiger ineinander. Allerdings nicht ganz. Hier liegt noch ein Zukunftsziel des Künstlers. Unbeschadet seines Ideales, ja im Sinne von dessen Vollendung muß der Körper- und Kräftezusammenhang noch einheitlicher werden. Will man sich übertrieben ausdrücken, könnte man sagen: Arme, Hände, Hals, Kopf, Augen, Busen haben noch zu sehr etwas einzeln Geformtes, etwas Angehängtes oder Aufgesetztes, wie die Hauptmassen etwas Zusammengefügtes. Die Teile müßten etwa im Sinne eines Marées noch inniger ins Ganze einbezogen werden, um den Organismus reiner und in seiner Betätigung einheitlicher fühlen zu lassen.

Trotz dieses Dienstes an die plastische Form vergewaltigt Müller die Natur nicht, gestaltet sie vielmehr in ihren Wesenszügen durchaus typisch, wie er den einzelnen Typ variiert. Man vergleiche die stehende (1918) und schreitende Frau mit dem stehenden Mann (1925): das Ertastbare ist beide Male durchaus verschieden. Dort runde, gesättigte, gleitende Formen von verschiedener Elastizität, hier eckige, dürftige und scharf sich gegeneinander absetzende Formen. Das mehr Passive in der Frau, das Aktivere im Mann ergibt auch ein anderes Stehen: bei diesem belasteter, versteifter, keilförmig verhaftet, bei jener gelöst und gelassen, in breiter Entfaltung. Die gleichsam selbstverständliche Weiterentwicklung bringt die „Schreitende" (1919), der etwas Hoheitsvolles eignet. Die „Klagende" (1923) bedeutet im Lebenswerke Müllers eine Ausnahme — möge sie es bleiben! So viel Gutes man über den Körper sagen kann, der geistig-seelische Gehalt kommt darin nicht einheitlich zur Geltung. Das Leidbelastete, aus dessen Schwere sich die Arme flehend erheben, erfüllt zu wenig den ganzen Körper und gipfelt sich nicht genügend in Haupt und Gesicht, die dadurch zu isoliert bleiben. So haftet der Gestalt etwas Literarisches an.

Noch ein Wort über den Bildniskünstler. Da ist ein Knabenkopf (1913), der sich in großen, spannigen Flächen zu klarer Form schließt und mit dem Knospenhaften des Leiblichen das kindlich noch Unerwachte, träumerisch Versenkte anschaulich verkörpert. Man sieht hier auch, wie die Wiedergabe der Augen in der Plastik eine andere Form gewinnen kann, ja muß, als in der Zeichnung und Malerei, ohne diesen an Ausdruckskraft etwas nachzugeben. Im Kopf des „jungen Mannes" (1924) stecken ähnliche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MÜLLER MÄNNLICHE BÜSTE. BRONZE

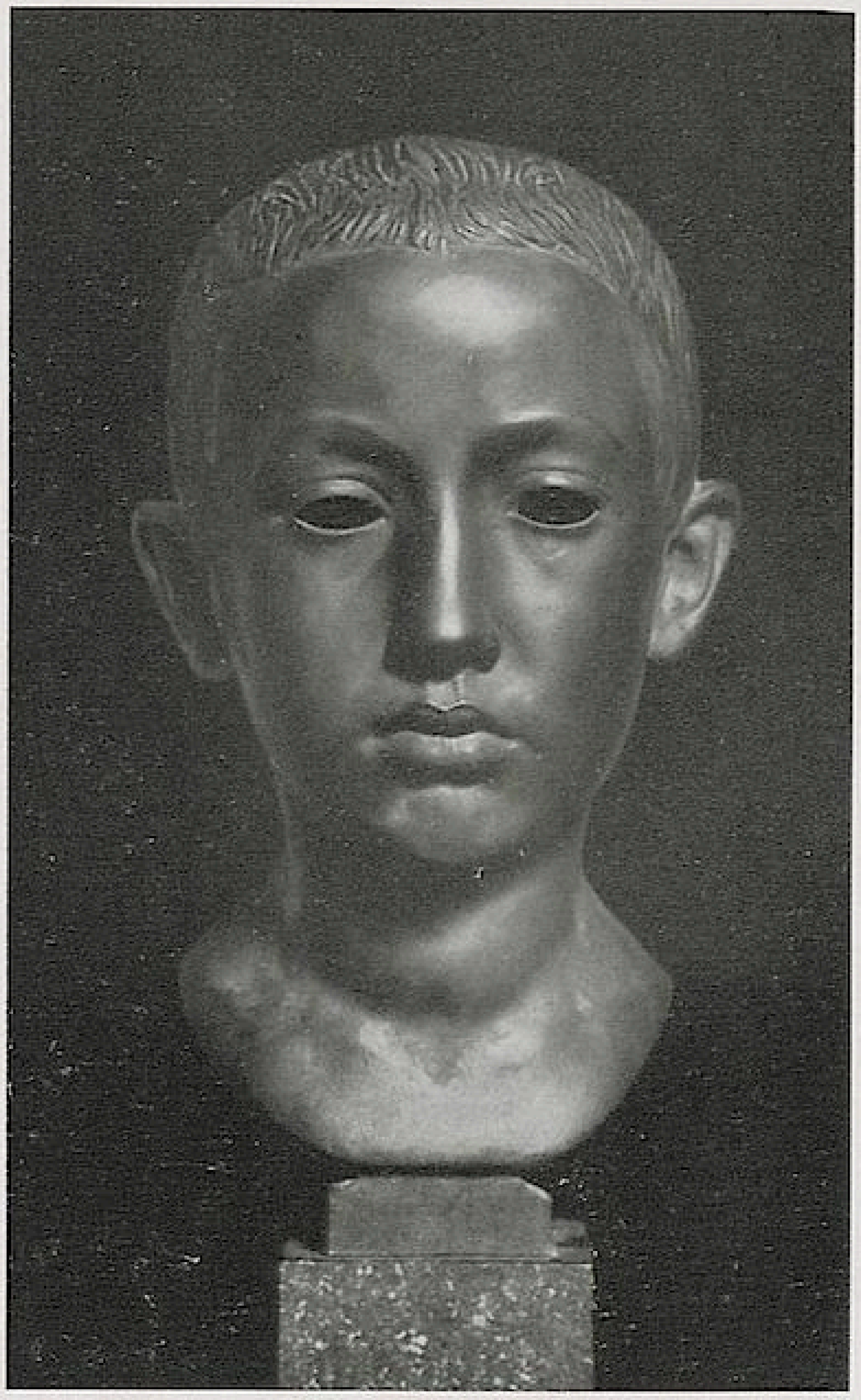
Staatsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eigenschaften und Vorzüge, nur nach der bewußteren und energischeren Seite hin. Mehr im Typischen brutaler Athletenerscheinung hält sich der rassige Schädel eines modernen Gladiators, von prächtiger Kraft des Baues und voll gestrafften Lebens in knappster Form. In der „Mulattin" (1925) sammelt sich das weichere und vollere weibliche Wesen zu einer fast platzenden Formfülle, gedämpft und verschleiert durch ein schmerzliches Gefühl schwerer Schicksalhaftigkeit.

Müllers Kunst bemüht sich wesentlich um die möglichst kraftvolle und allseitig plastische Erscheinung. Ihr zu Liebe verzichtet sie auf alles Bestechende im Motiv, auf alles Einschmeichelnde in der Ausführung. Spricht sie dadurch zunächst und zumeist zu Künstlern und Kennern, so vermögen weitere Kreise gerade an ihr den Sinn für die Form schlechthin, deren Werte und Reize zu erkennen und zu vertiefen.

Jos. Popp



GEORG MÜLLER KNABENBÜSTE. BRONZE
Staatsgalerie, München

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA LANDSCHAFT

Mit Erlaubnis von Paul Caffirer, Berlin W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA DER MALER. 1923

ÜBER KOKOSCHKA

Der Name bezeichnet die stärkste malerische Begabung innerhalb der Generationen, die heute in Deutschland ungefähr die Mitte des Lebens behaupten. Auf der Seite der Alten steht ihm mit merkwürdig symmetrischer Haltung jener Lovis Corinth gegenüber, der als Sechziger seine schönsten Bilder gemalt hat. Auf der Seite der Jungen — wir wüßten nicht, wer ihm dort die Wage hielte. Aber wir dürfen ihn selbst wohl auch als einen Repräsentanten der Jungen zählen; und es ist vielleicht das Rechte, selbst den Greis Corinth noch eine Jugend zu nennen, gerade ihn, den noch korybantischen und schon geläuterten Alten, der aus einem wunderbaren Rausch gleichsam noch jugendlicher, wiewohl gereinigter Kräfte malte; und schließlich könnte man dem noch jungen Kokoschka eine Überlegenheit der künstlerischen Gebärden zuerkennen, die sonst der Reife erfahrenen Alters entspricht — ist nicht in der Tat etwas Altes in seiner Kunst und Persönlichkeit? So daß wir endlich mit einer Abfolge der Generation nicht viel ausrichten werden, sondern nur einfach sagen können: wir erlebten in diesem Deutschland zwei große Maler (in des Wortes kühnster, eigentlichster Bedeutung): Corinth und Kokoschka; wir frugen nicht mehr nach dem Alter, nicht nach dem Platz in der Geschichte der Kunst; wir sahen zwei Genien im nämlichen Augenblick, und sie glichen einander (wohl ohne es zu wissen und zu wollen — aus Schicksal, durch einen Zwang der Anlage). Sicher (und überflüssig, es zu versichern): es sind auch sonst ungemeine Maler unter uns; allein sie sind anderer Art — sie haben nicht dies Überschwengliche des Malerischen, das jene beiden kennzeichnet und das die letzte Tragweite des Malerischen bedeutet...

Man wird die Abkunft dieses Malerischen, dieses Überschwenglich-Malerischen, dieses Ausschweifend-Malerischen verschieden darstellen können. Das Nächste, Erste wäre dies: der Aufbruch dieses malerischen Überschwangs sei dem Maler Kokoschka wie dem Maler Corinth im Erotischen geschehen. Zwar ist das Erotische nun bei diesen beiden nicht genau das nämliche: bei Corinth erhob es sich vor einem Hintergrund mächtiger körperlicher Vorräte, eines barbarischen physischen Überschusses; bei Kokoschka wurzelt es im Sublimen — beinahe in einer gewissen wienerischen Verderbnis; bei Corinth mündete es nach gröblichen Evolutionen des Fleisches endlich jetzt ins Geistige; bei Kokoschka mündet es, geistig, ja ästhetisch begonnen, nun in einen raffinierten, allmählich aber auch schon natürlichen Barbarismus. Man sieht leicht den Unter-

---

Die in diesem Aufsatz erscheinenden Reproduktionen Kokoschkascher Werke erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Kunstsalons Paul Cassirer, Berlin W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

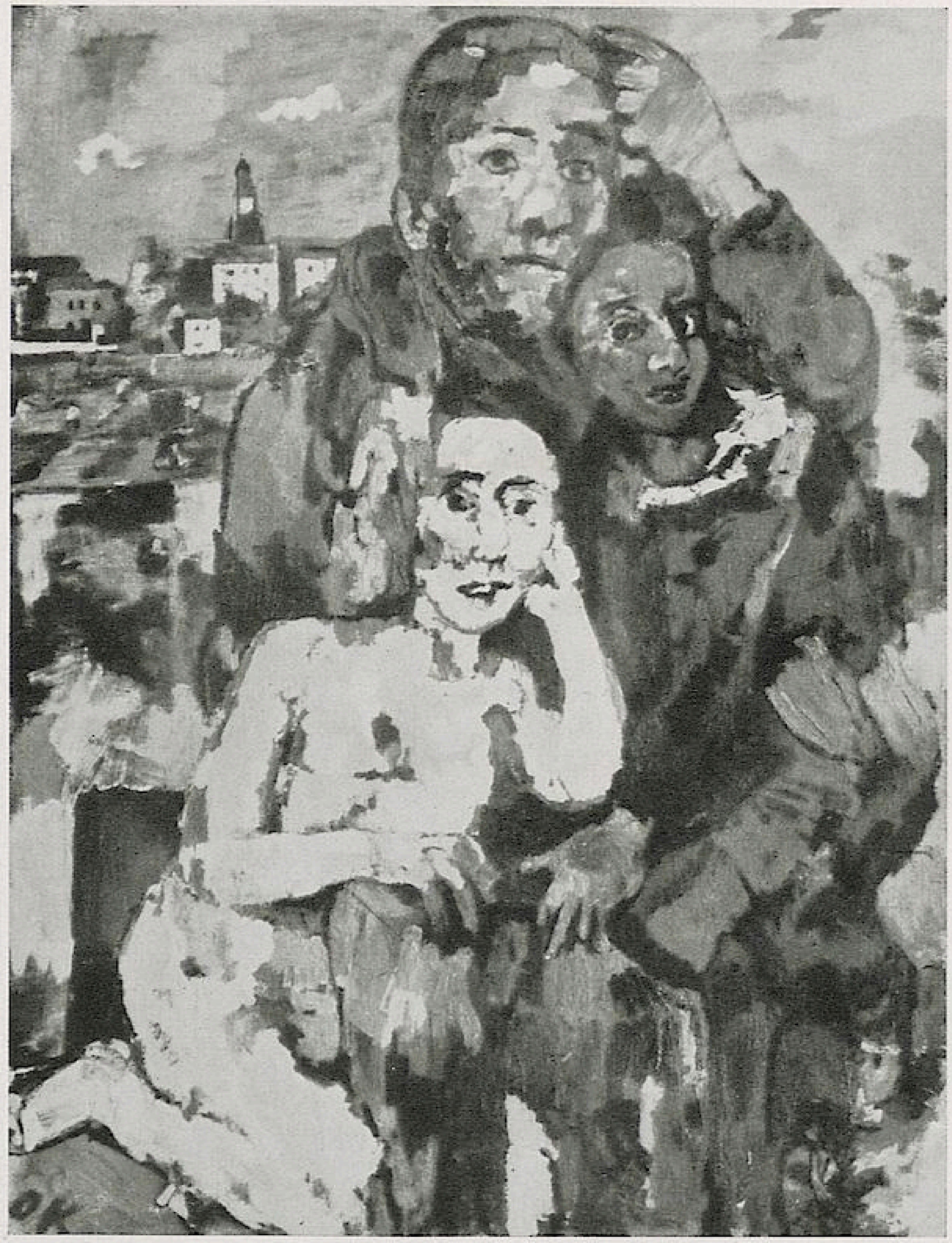
OSKAR KOKOSCHKA — BILDNIS FRAU BESSY LOOS. 1908

Neue Galerie Otto Nirenstein, Wien I

schied. Aber in beiden Künstlern blieb dennoch ein gemeinsames Element der Abkunft — eine Liebe, die zwischen sinnlichen und metaphysischen Sensationen, zwischen Erde und Himmel — und Hölle ihre schwanke Heimat hat. Alles geschieht, da wie dort, mit der Inbrunst des Liebenden; aus jener großen erotischen Anonymität, in der zuletzt alle hinreißenden oder bezaubernden Taten heroischer Arme und alle faszinierenden oder erschütternden Kunstgedanken des Geistes zu Hause sind; aus jener großen erotischen Anonymität, die keine Verantwortung trägt noch kennt, sondern dranghaft aus sich selbst handelt, dem Medium vergleichbar, ein Medium des Unbekannten, des Irrationalen, aber ganz gewiß Schöpferischen. Wir werden vergeblich versuchen, solche Bilder aufzulösen. Sie lassen sich nicht mit Argumenten fangen. Es gibt zu ihnen hin nur ein Verhältnis: die Aufregung — die i s t, ohne sich verantworten zu müssen. Auch der Empfangende solcher Bilder, der Mensch des Publikums: er kann nur lieben — oder allenfalls hassen, verabscheuen. Er tue, wie er nach seinen Gesetzen muß. (Der schöpferische Gott schafft in der Klarheit. Aber der schöpferische Mensch schafft im Rausch: die göttliche Klarheit berauscht ihn.)

Man wird in der Entwicklungsgeschichte Kokoschkas bei näherem Zusehen auf Umstände stoßen, die der in Kunst gebundenen Freiheit des Erotischen förderlich gewesen sind. Wir wissen: er ist ein geborener Österreicher. Österreich heißt als kunstgeschichtlicher Begriff, als kulturelle Atmosphäre (ja als historisch-politisches Phänomen): Barock. Barock heißt Liebe — Liebe in allen Phasen des Sinnlichen, des Naturalistischen, des Supranaturalistischen. Die Geschmeidigkeit des Stucks, der das malerische Element im Plastischen bedeutet, die Geschmeidigkeit des Malerischen überhaupt, die ein Akquisit des Barocks ist — sie ist ein Mittel der Liebe, sich auszudrücken; das Flüssige, das Pastose, das Aufrufend-Farbige, das Nachgiebige des Malerischen ist ein Element der Liebe. Kokoschka hat Wien mit Dresden vertauscht, um Dresden wieder mit Wien zu vertauschen; in seinem Register fehlt allein das fränkische und das oberbayrische Barock: was würde er gesagt haben, wenn er die Schwelgereien von Vierzehnheiligen und Ottobeuren gesehen hätte — und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



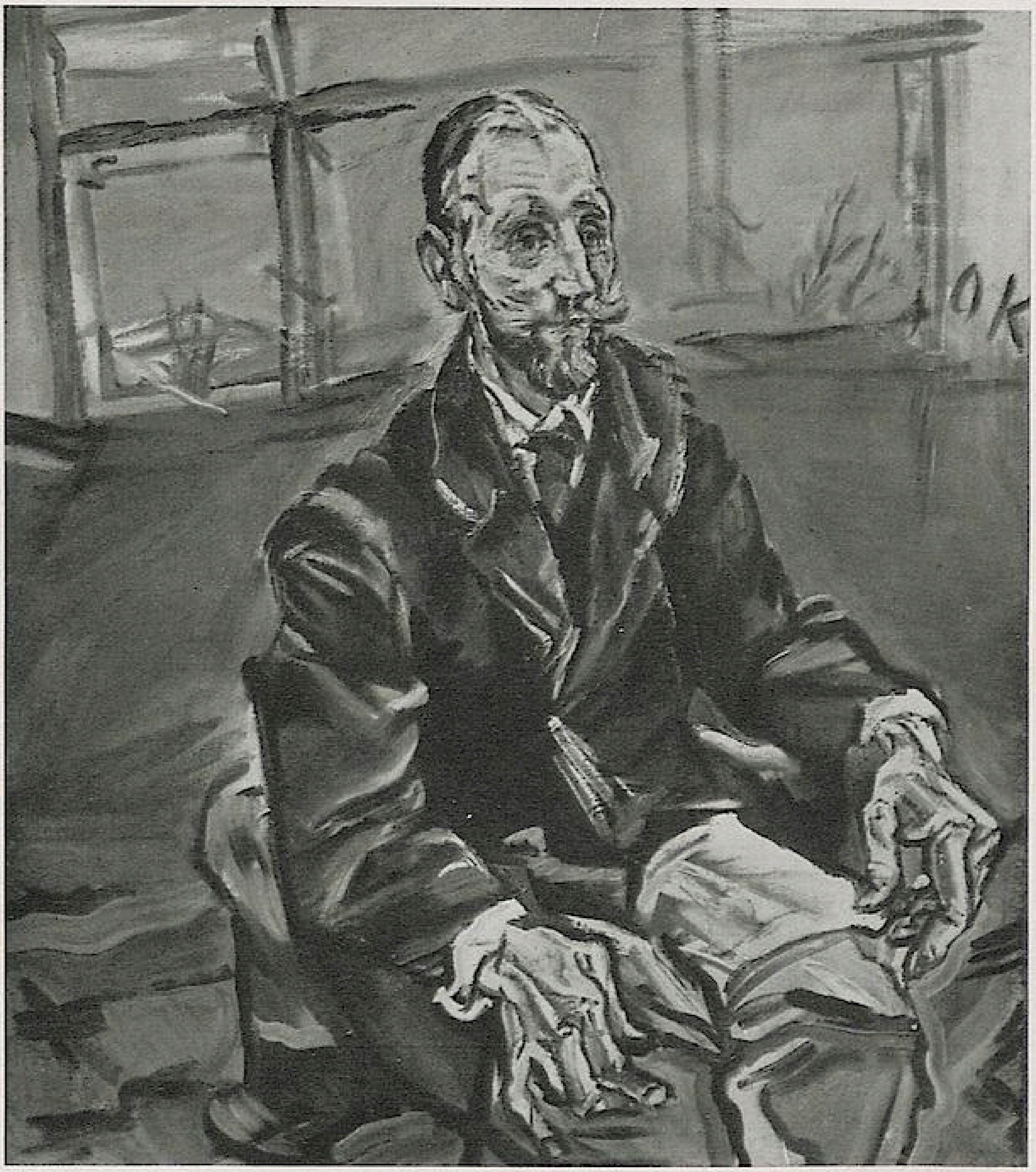
OSKAR KOKOSCHKA LOT UND SEINE TÖCHTER. 1923

vielleicht mehr noch gespürt, mit den Nerven empfunden, als mit den Augen gesehen. Einerlei: seine Kunst ist unter den Auspizien des Barocks gewachsen. Er selbst, seine Malerei ist das Barocke unserer Zeit. (Auch darin ein Vollzug der Kunst, die Corinth heißt.) Seine Malerei geht aus dem Geist des Barocks hervor. Nicht daß seine Malerei der des Greco, des Tintoretto in irgendeinem buchstäblichen Sinne ähnlich wäre. Dennoch lebt man in einer Luft, die der jener Alten ähnlich ist.

Es wird gesagt: er sei das Barock unserer Zeit. Unserer Zeit. Damit ist jeder Vorbehalt gegeben. Das Barock war wohl der Stil der Gegenreformation; wohl hatte es die Inquisition, und die barocken Künste dienten ihr. Aber wie merkwürdig: was hatte dies zu besagen, wenn dicht daneben der unvergleichliche Charme des Barocks stand? War es nicht von einer verruchten Liebenswürdigkeit? War es nicht ein Paradies der Sinne und des Geistes so sehr, daß es unmöglich wurde, Geist und Sinne überhaupt noch zu unterscheiden? Bernini modellierte die heilige Therese der Santa Maria della Vittoria. Wem von den gestrengen Kardinälen wäre es eingefallen, in diesem libidinösesten Werk, das je geschaffen wurde, einen Skandal zu entdecken? Die unerhörteste aller reizenden Verführungen siegte endlich und allenthalben über den Geist der spanischen Glaubensgerichte. Der Charme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

— nein: ein Nonplusultra allen Charmes wurde der Triumph des Barocks.
Von diesem Charme wohnt in dem Barock eines Kokoschka nichts mehr — oder er wäre so tief versteckt, daß man ihn nicht mehr sieht. Kokoschka ist das Barock unserer Zeit. Es ist klar, was dies bedeutet: unsere Zeit ist keiner den ausgeliefert wie dem Schicksal — waren sogar getrieben, Anwälte dieses Schicksals zu werden, das wir noch nicht begriffen. Dies ist die Situation, in der das Barock Kokoschkas entsteht; dies die Situation, mit der es sich kreuzt. Er sah, er spürte die Liebe in der Gestalt des Barocks. Aber er empfing das Barock auch in

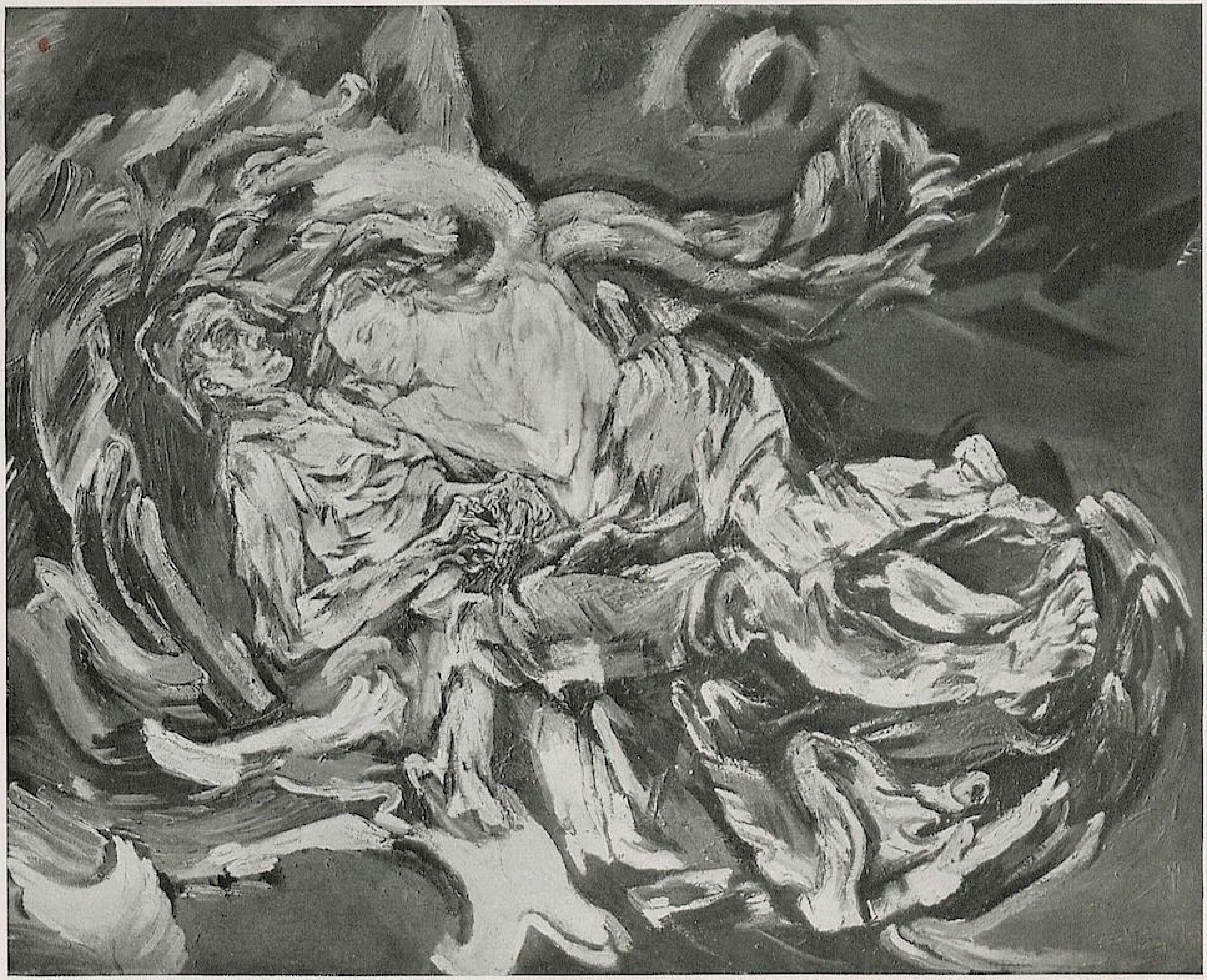


OSKAR KOKOSCHKA — MÄNNERPORTRÄT

Eigentümlichkeit so entsetzlich ledig wie des Charmes. Dieser Mangel ist der Mangel unserer Zeit — ihr Minus katexochen. Sie ist nichts als unliebenswürdig; nichts als unverführerisch; nichts als schrecklich. So hat sie den Expressionismus erfunden — als ihre Kunst erfinden müssen: eine Kunst, die dazu angetan ist, Schrecken einzujagen; eine durchaus unliebenswürdige Kunst; eine panische Kunst; eine Chimäre. Wir werfen es der Zeit und dieser Kunst nicht vor; beide sind Schicksal, und wir sind beider Sphäre des Expressionismus. Das heißt: in der Sphäre des Chimärischen.
Es begann fatal: in der Nachbarschaft des kunstgewerblichen Wiener Vorexpressionismus, der Klimt, auch Egon Schiele hieß. Es begann dünn, sehr dünn und — um die rauhe Wahrheit zu sagen: als ein Beispiel ziemlich fataler Dekadenz. Allein es ist etwas daraus geworden — und was....
Das österreichische Temperament ist musikalisch (auch Kokoschka ist musikalisch, und zwar

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

157



OSKAR KOKOSCHKA — WINDSBRAUT. 1914

Hamburg, Kunsthalle. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA DAME IN BLAU

in seltenem Maß); aber man wird dennoch nicht leicht sagen, das österreichische Temperament sei metaphysisch. Es ist eben barock: eine schöne, bezaubernde Gleichung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen. Das Metaphysische aber ist deutsch. Es geschah, daß Kokoschka in solchem Sinne deutsche Einflüsse empfing. Er nahm das Chimärische als einen metaphysischen Zwang in in seine Kunst hinein. Er nahm es aus dem deutschen Wesen. Empfindlich wie er ist, ein Mensch mit den zartesten Leitungen, unterlag er diesem Einfluß. Er nahm jenes Chimärische, jenes Nordisch-Panische gar in einer Form an, die ihm eigentlich besonders entgegengesetzt sein mußte: er ertrug, er umarmte die schier skandinavisch-heidnische Malerei Noldes. Nun: immerhin waren hinter den Verführungen des Barocks die Folterkammern jener Spanier, die Westgoten und Sarazenen sind. Immerhin war hinter dem Charme des Barocks das Furchtbare, das Schrekkenerregende; hinter den rosigen und goldenen Attrappen konnten die Schauer des Jahrmarkts warten — als das Eigentliche. Es war also am Ende gar nicht so weit aus dem Barock in den — Expressionismus. Am wenigsten in Deutschland, wo es nie den Avers ohne den Revers gegeben hat, nie die Form ohne den Riß, nie die Freude ohne den Schrecken, nie die Antike ohne den Barbaren ..... oder selten, selten. Die Verbindung war zu schlagen. Sie schlug sich selbst. Und das Barock Kokoschkas tat dar, daß es mit den sündigen Schrecken des Gotischen und den heidnischen Chimären des Romanischen in den untersten Tiefen noch verwandt war. Berufung auf das Gotische war in den seichteren Gewässern des mittleren Expressionismus natürlich ein affektiertes Spiel: Versuch, eine Legitimation zu finden, ein Alibi darzutun. Bei Kokoschka wurde die Berufung nie ausgesprochen, aber ihr Inhalt war da.

So schlang sich eins ins andere. Aber dies ist nicht alles.

Man kann nicht aufhören, von Kokoschka zu sprechen, ohne dies ausdrücklich gesagt zu haben: wunderbar vollzieht sich diese Malerei mit ihren Schönheiten, ihren Schauern und Schrecken in der imaginären Höhe des Dichterischen; auf jener Höhe, wo die erfinderische Willkür erlaubt ist, auf jener Höhe wo die unheimlichsten Wirklichkeiten (die der Seele) doch nur als Phantasmagorien zu erscheinen brauchen — wenn man so will. Alle Linien dieser empfindlichen, impressionablen und endlich, hinter der Zone der Nerven, nämlich in der des Verhängnisses, doch merkwürdig festen, ja mehr als persönlichen Künstlerschaft finden einander in dieser Höhe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA — SCHWEIZER LANDSCHAFT, DENT DU MIDI. 1908

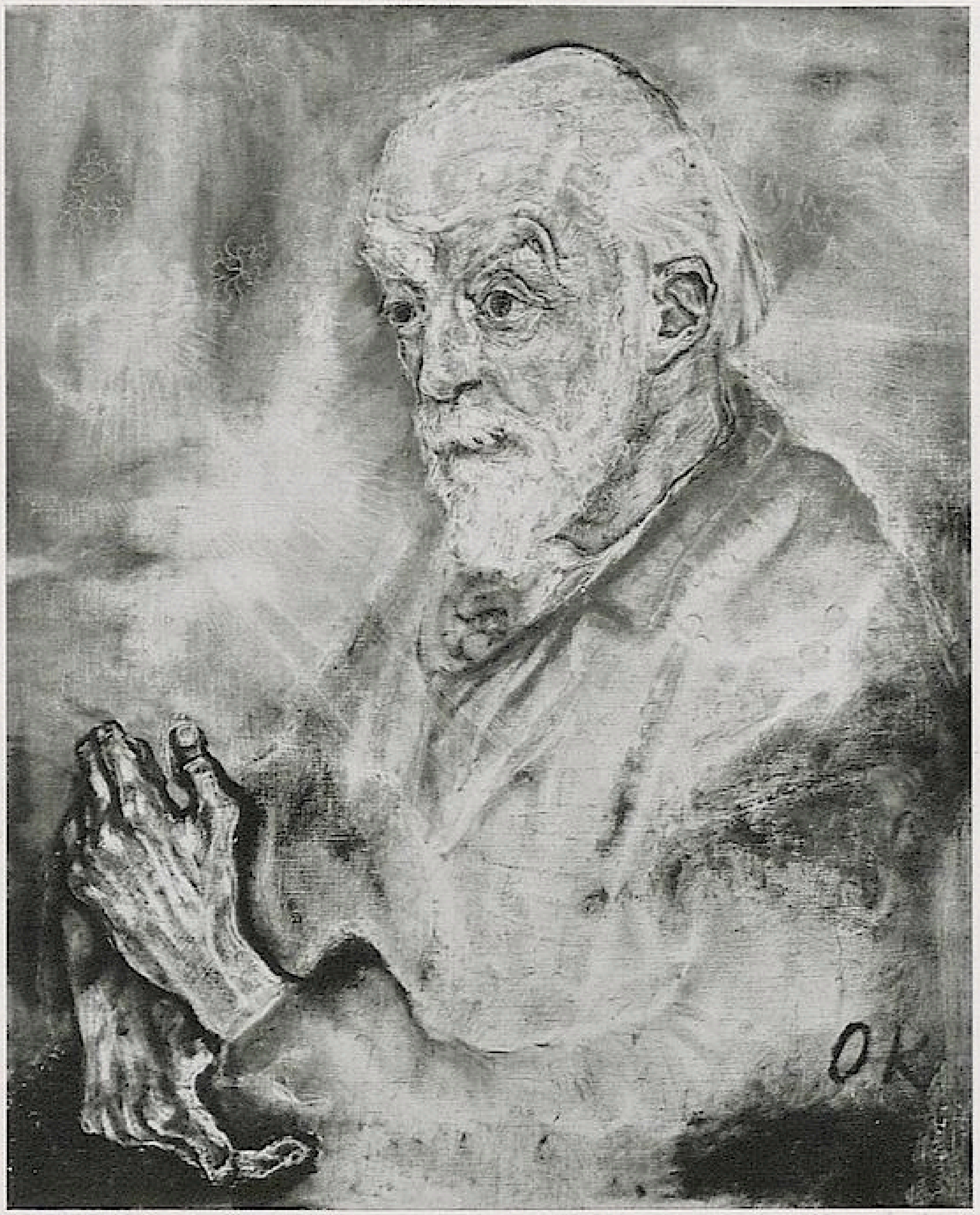
Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR KOKOSCHKA — DER STOCKHOLMER HAFEN. 1917

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR KOKOSCHKA PORTRÄT PROF. A. FOREL. 1908
Mannheim, Städt. Kunsthalle

des Dichterischen, das ein Verbindlich-Unverbindliches ist, ein Ja und ein Nein, ein Behaupten und ein Verleugnen, ein Ernst und ein Spiel; in dieser dichterischen Höhe, die jegliche Ausschweifung zu erlauben scheint und dennoch — bei Kokoschka wie bei seinem Ahnen Corinth, dem analphabetischen Dichter, — an Grenzen des Musischen gebunden bleibt. So ist es. Wir wollen jedoch auch nicht aufhören, ohne zuallerletzt noch dies gesagt zu haben, das aber nur gehört werde wie ein Ton aus dem Souffleurkasten: in diesem Dichten mit Figuren und Farben ist ein Element der dichtesten Wirklichkeit; es ist darin, was die Ängstlichen „Naturalismus" nennen. Und das ist gut. Denn es ist eine Gewähr des Lebens.

Dr. Wilhelm Hausenstein

GEDANKEN ÜBER KUNST

Manche Menschen bauen sich ein Bild ihrer Weltanschauung gleichsam in Ton wie ein fertiges Kunstwerk auf; sie können anderen überlassen, dieses Gebilde in den Stein des Lebens zu hauen.

Manche beginnen, das Bild, das ihnen innerlich vorschwebt, unmittelbar in den Stein zu hauen; bei jedem einzelnen Schlag fliegt nur ein willkürlich scheinender Brocken von der ungefügen Masse ab. Unter allen diesen einzeln abspringenden Brocken kommt allmählich die Form des geistig geschauten Bildes zutage.

Diese Menschen können nur selber den Meißel führen: aber oft wird ihr Werk nicht fertig, es bleiben zu viele Brocken um die reine Form herum sitzen, die sie nicht abzulösen vermögen. Sie aber sind die eigentlichen Bildner.

Fritz Schumacher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ VON UHDE KINDERSTUDIE (1902)
Ausstellung Galerie Arnold, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL BEGAS BILDNIS THORWALDSEN

Ausstellung Galerie Arnold, Dresden

DEUTSCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Ausstellung der Galerie ARNOLD, Dresden

In der Galerie Arnold zu Dresden, die jetzt in der Zeit der Not ihr Obergeschoß der Kunsthandlung Hermann Ball für ihre alten Kunstwerke abgetreten hat, ist in den unteren Räumen jetzt eine Sammlung Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts untergebracht, wie sie nur Ludwig Gutbiers Spürsinn zusammenzubringen vermag. Fast alles ist Qualität, manches ist jahrelang verborgen gewesen und taucht hier wieder auf; einzelnes bringt starke Überraschungen. Zu den letzteren gehört das wundervolle Bildnis der Frau Koppel von Hans von Marées aus dem Jahre 1872, das so lange verschollen war. Hell aus der dunkeln Umgebung hervorgehoben, von Blüten umgeben, schaut uns das rätselhafte Antlitz voll an, als Malerei wie als Seelenkündigung gleich anziehend. Ein ganz ausgezeichnetes Werk ist auch Leibls Bildnis des Malers Joachim Herterich aus dem Jahre 1872, bisher ganz unbekannt geblieben. Es ist mit seiner geistvollen Malerei ebenbürtig, in seiner Ausdeutung der tiefbeseelten Züge dem Maréesschen Bilde noch überlegen. Sollte es nicht Johannes Herterich darstellen, den älteren Bruder Ludwigs, damals 30 Jahre alt? — Ob das figurenreiche Bild Mucius Scävola, der sich die Hand verbrennt, ein Marées ist, wie der Besitzer angibt, erscheint zweifelhaft.

Auch von Fritz von Uhde sehen wir außer einem duftigen Freilichtbilde „Heimkehr vom Felde“ von 1882 zwei vortreffliche Bilder: eine kräftige

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kinderstudie von 1892 und „Drei Frauen im Garten" von 1906.
Neben diesen Perlen der Ausstellung sieht man von Kaspar David Friedrich an bis auf Slevogt, Corinth, Liebermann und Kokoschka allerlei Bezeichnendes und Sehenswertes. Da ist von Friedrich ein temperamentvoll und tonschön gemalter Waldbrand und eine feierliche Gruppe Tannen im Schnee, von Carus zwei romantisch belebte Bilder rheinischer Mittelalterlichkeit, von Rayski ein lebensgroßer frühstückender Treiber nebst Hund. Auch Defregger lernt man in einem Bauernhof von 1880 als echten Maler kennen, nicht bloß als Gegenstandmaler wie im Kartenhaus von 1898. Neben ihm hängt eine ebenfalls gut gemalte Winterlandschaft von Christian Kröner von 1873. Noch fünf Jahre älter ist das Bild „Am Brunnen" von Ernst Schweinfurth, der zum Freundeskreise des Grafen Schack gehörte und in seiner Galerie mehrfach vertreten ist. Da sieht man weiter von Nicolaus Gysis eine Krankenbettszene (von 1871), von Hugo von Habermann ein glänzend hingesetztes Selbstbildnis (um 1890), von Albert Hertel eine Landschaft bei Riva.
Von den Deutsch-Römern ist Heinrich Franz-Dreber mit einer bezeichnenden romantischen Landschaft von 1842 vertreten, Feuerbach mit einer in mattbraunen Tönen gehaltenen skizzenhaften Versuchung des heiligen Antonius, die an Tintoretto erinnert. Dann folgt Karl Schuch mit einem reizvoll intimen Waldinnern vom Hintersee von 1882. Gotthard Kühl lernen wir in drei Stadien seiner Entwicklung besonders vorteilhaft kennen. Da ist ein ganz frühes Bild „Am Brunnen" von 1875 mit spießtragendem Landsknecht, dann ein leicht und fein gemaltes Pariser Promenadebild, das den Einfluß der französischen Malerei, besonders Fortunys noch deutlich aufweist, endlich ein Bild der Hofkirche aus seiner Dresdner Zeit.
Von den Frankfurter Malern ist noch Otto Scholderer mit zwei duftig und sicher gegebenen Fruchtstücken — Apfelstilleben, Pfirsiche und Levkoien von 1885 — vertreten. Von Hans Thoma sehen wir vier Gemälde, darunter den besonders schönen Rhein bei Säckingen von 1874. Endlich ist von Wilhelm Trübner eine Gruppe von fünf kleinen Bildern vorhanden, die von den Badenden Jungen am Ufer 1871 bis zu zwei Bildern des Stifts Neuburg vier Jahrzehnte seines Schaffens umfaßt. Nicht zu übersehen ist das pikante feine Bildnis eines Mädchens von dem Kurländer Alphons Spring, der in München seinen Wohnsitz hatte.
Schließlich sind außer dem älteren Karl Begas — Bildnis Thorwaldsens — und Walter Leistikow — Grunewald — noch die drei großen Berliner: Liebermann, Corinth und Slevogt zu nennen, die zum Teil glänzend vertreten sind. Von Max Liebermann sehen wir zwei seiner saftig grünen Wald- und Parkbilder, Werke des letzten Jahrzehnts des noch immer rege schaffenden Malers. Max Slevogt ist vertreten durch die frisch und lebendig gemalte Jagdreiterin im roten Frack (1906), dann durch ein klar und sicher hingesetztes Fischstilleben, ein warmtoniges Gartenbild von 1904 und den in trüben Tönen gemalten Ansorge am Klavier. Lovis Corinth zeigt sich von sehr verschiedenen Seiten: da ist eine sehr lebendige trübfarbige Eisbahn von 1907, eine leidenschaftlich temperamentvolle Kreuzigung Christi in Halbfiguren von 1912 und ein wahres Glanzstück: ein prachtvolles, von Farben strotzendes „Großes Blumenstilleben" von 1923. Das Blumenstück von Kokoschka, das offenbar unter dem Einfluß von Matisse entstanden ist, erscheint matt neben der gewichtigen Gesamtausstellung seiner Werke, die wir im vorigen Jahr an derselben Stelle sahen.
Schon diese kurze Kennzeichnung wird zeigen, daß die gegenwärtige Ausstellung in der Galerie Arnold ein Ereignis seltener Art im deutschen Kunstleben ist, das einen würdigen Überblick über wirkliche Malerei im 19. Jahrhundert gibt.

P. Sch.

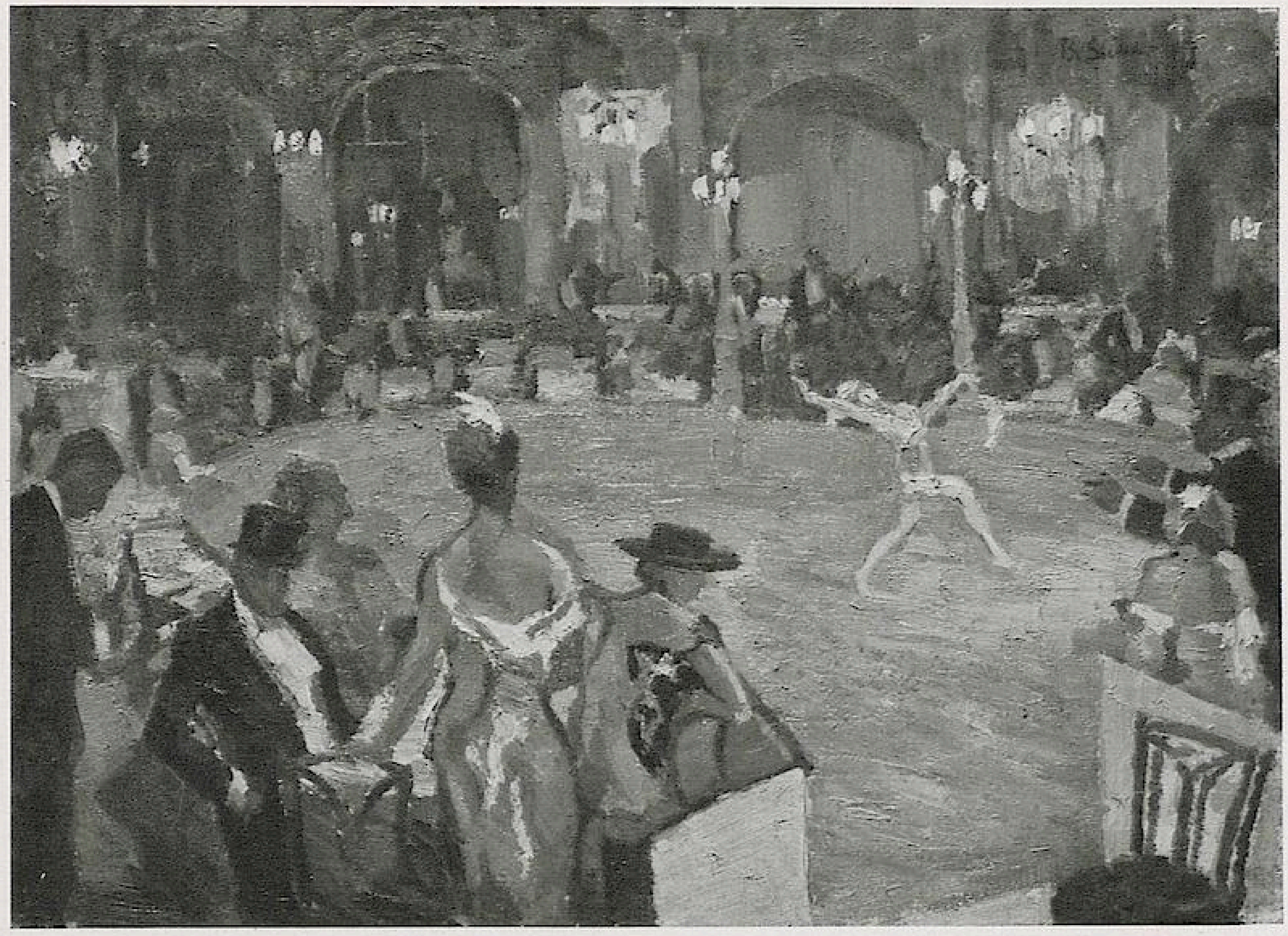
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS VON MARÉES

BILDNIS FRAU KOPPEL

Ausstellung Galerie Arnold, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

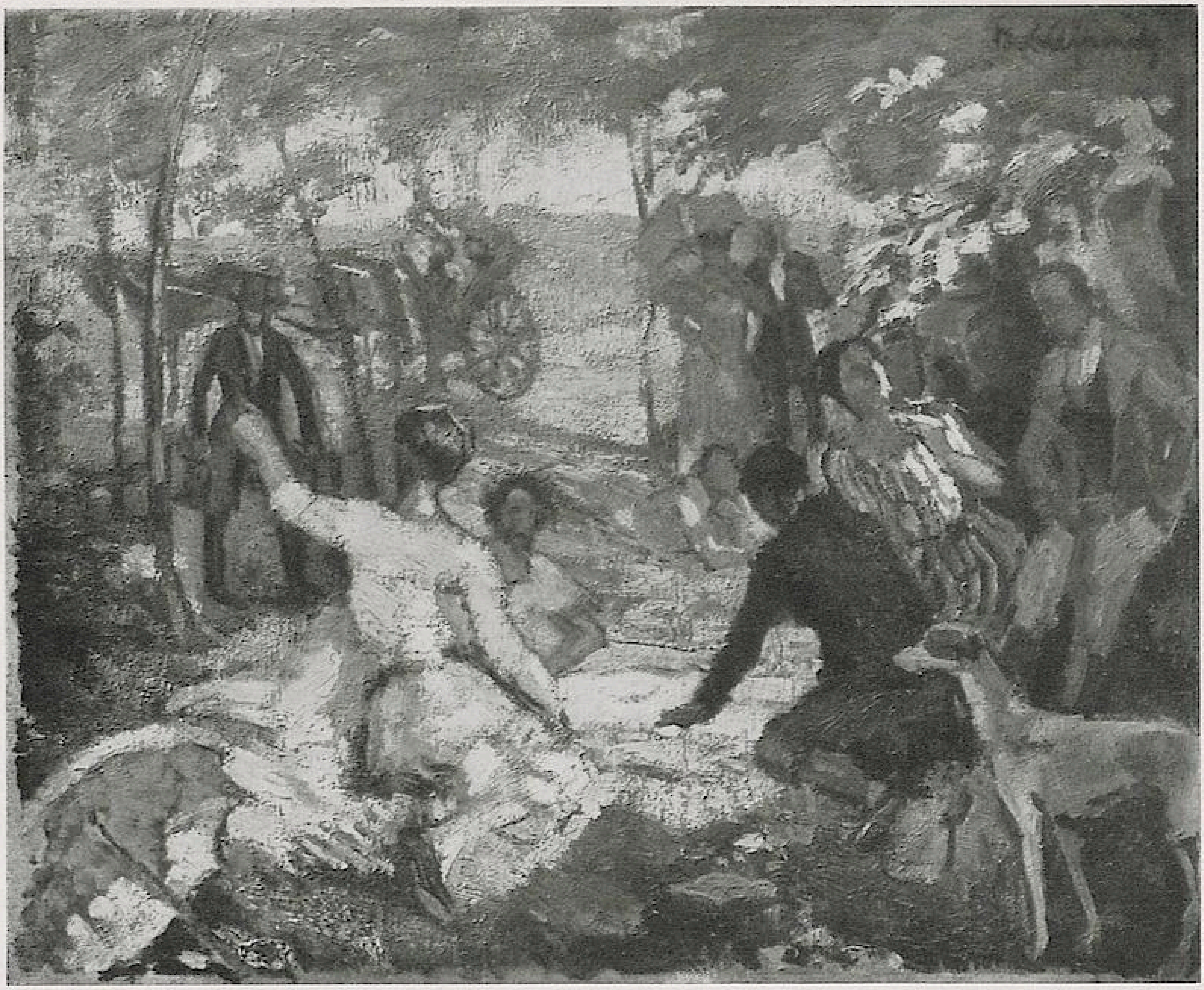


BEPPO STEINMETZ TABARIN

BEPPO STEINMETZ

Zu den heutigen Impressionisten, die um den Sinn ihrer Kunst mit aller Künstlerehrlichkeit ringen, gehört Beppo Steinmetz. Er ist 1872 in München geboren; er war Schüler von Marr in München, dann von Fehr in Karlsruhe und schließlich der Academie Julien in Paris 1906. Seit 1903 ist er Mitglied der Luitpoldgruppe. In jedem seiner Bilder ist etwas rein Künstlerisches gewollt. Und in diesem Wesentlichen ist Steinmetz ganz selbständig. Im Aufbau des Bildes „Am Tennisplatz", in der Gruppierung der Figuren fühlt man den ernsten Willen zum persönlichen Rhythmus. Bei einem andern Bild „An der Seeterrasse" sieht man, wie bewußtes Arbeiten mit den Urrichtungen ein Bild gleich hebt und ihm den Anstrich von etwas Bedeutendem gibt. Es ist interessant, das fertige Bild, bei dem das tektonische, ich möchte sagen das dekorative Element überwiegt, mit der Skizze zu vergleichen. Weit mehr hat man bei der Skizze den Eindruck des Unmittelbaren eines auf Grund farbiger Reize gefaßten Bildgedankens. Es kommt eine überdingliche Spannung, ein Sprühen zustande, das dem ausgeführten Bilde fehlt, das mir aber mit dem Wesen des Impressionismus unzertrennlich verbunden scheint. In erhöhtem Maße spürt man den Willen zur großen Form, zum tektonischen Aufbau in dem Gemälde „Picknick". Die feine Kultur der Flächenspannungen, die Intervalle im Sinne musikalischer Pausen fühlt, verfolgt Steinmetz in seinem Bild „Im Kurpark". Und zu dieser Gehaltenheit und Strenge der Flächenkomposition paßt diese Gehaltenheit, diese Trockenheit der Farbe. Betrachtet man nachher ein Bild wie „Das Tennisturnier", vermag man die Überlegung nicht zu unterdrücken, ob das sprühende Spiel des Impressionismus und allzustrenge Tektonik nicht einander widerstreitende Elemente künstlerischer Gestaltung sind, ob der Eindruck nicht ein reinerer würde, wenn der „Bildgedanke" aus dem Umkreis des „Ma-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BEPPO STEINMETZ GESELLSCHAFT IM WALDE

lerischen", des „Werdenden" geschöpft wäre. — Jede Sphäre des Lebens bietet ihre spezifischen malerischen Werte. Steinmetz bevorzugt die Welt des Mondänen. Was ihn aber daran interessiert, z. B. in seiner „Tanzdiele", ist das Problem des künstlichen Lichtes. Öfter variiert Steinmetz das seit Manet so beliebte Thema des Picknicks im Freien. In der Tat, es gibt wenige Themen, die es so sehr ermöglichen, alle Vorzüge dieser Art von Malerei, den geschickten dekorativen Aufbau des Ganzen, verbunden mit toniger Bindung und einem geistreichen Spiel von Lichtern, zur Geltung zu bringen. In ihrer Art vollkommen und sicher die Grenzen seiner Begabung ausschreitend, scheint mir des Malers Porträtkunst zu sein. Die „Dame im Schleier" stellt eine Norm dar eines gewissen unverlierbaren Könnens und eines sicheren dekorativen Gefühls auf der Basis einer starken koloristischen Begabung.

Hans Kiener

NEUE KUNSTLITERATUR

Alfred Kuhn, Lovis Corinth. Propyläen-Verlag, Berlin. Am 18. Juli 1925 schloß Lovis Corinth in der Fremde die Augen. Schweres Leiden, das seine sinnenfrohe Körperkraft mit wachsender Vernichtung bedrohte, hat ihn jahrelang gepeinigt. Seine Schaffenskraft jedoch vermochte es nicht zu brechen, höchstens zu mindern und zu schwächen. Erst dem Sterbenden entsank der Pinsel. Mag man zum Künstler und zum Menschen sich einstellen wie man will, das Werk zeugt zum mindesten von einem ununterbrochenen Aufstieg und unter allen Umständen von einer seltenen malerischen Begabung. Auch dann, wenn man etwa um des Bildinhaltes willen sich ablehnend oder mit kühler Gleichgültigkeit zu dieser sehr ursprünglichen Künstlernatur verhält, wird man den Farben ehrliche Bewunderung nicht versagen dürfen. Ob er wirklich, wie seine überzeugten und begeisterten Verehrer versichern,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BEPPO STEINMETZ AM TENNISPLATZ

zu den Größten zu rechnen ist, dürfte erst eine zukünftige Generation aus größerem Abstand heraus zu entscheiden vermögen.
Der Verfasser des vorliegenden, reich mit guten Abbildungen ausgestatteten Bandes reiht ihn den größten Meistern ein, mit vielleicht der einzigen Einschränkung, daß Corinth kein religiöser Maler gewesen sei. Er war auch außerdem ganz gewiß kein Maler für zarte Seelen, Aber man wird doch wohl dem Meister eine ursprüngliche und lebensstarke Kraft, etwa wie Rubens, und in den letzten Werken eine an Rembrandt erinnernde Geistigkeit in dem Sinne, wie es Kuhn in ruhiger und durchaus nicht immer übertreibender Diktion nachzuweisen sucht, nicht völlig absprechen können. Auch darf man im großen und ganzen den vom Verfasser aufgezeigten Unterschieden, die sich innerhalb des Gesamtwerks für die Jahre vor und nach der Erkrankung mit ihren seelischen Erschütterungen ergeben, durchaus zustimmen. Vielleicht wäre eine strengere Sichtung, mit einem Fragezeichen vor den allerletzten Arbeiten, dazu angetan, der Gefahr einer schiefen Beurteilung mancher dieser Werke zu begegnen. N.

Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Mit 362 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln. Verlag und Druck von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin. Im Vorwort dieses stattlichen, reich und gut, mit mitunter etwas klein ausgefallenen Abbildungen ausgestatteten Bandes erfährt man, daß dieses Werk an die 1914 im erheblich kleineren Umfange erschienene „Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts“ anknüpft, also für jenen Teil eine vergrößerte und bereicherte Neuauflage bedeutet. Völlig neu ist jedoch der umfangreiche Abschnitt über die Geschichte der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts, des Klassizismus und der Romantik, sowie das Kapitel über die Malerei des 20. Jahrhunderts, des Expressionismus.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BEPPO STEINMETZ DAME MIT SCHLEIER

Das unermeßliche Material hat der Verfasser gut übersichtlich verarbeitet. Der Text ist anregend, geistreich, bisweilen etwas zu geistreich pointiert und immer von einer rein intellektuellen, deshalb selten wärmeren Einstellung heraus geschrieben. Man wird ihn, besonders im mittleren Teil, natürlich auch hier unter gewissen persönlichen Vorbehalten, mit einiger Zustimmung, jedenfalls mit mannigfacher Belehrung lesen. Man wird ihm aber auch in vielen Teilen mit kühler Reserve, wenn nicht mit offenem Widerspruch begegnen. Man wird dabei die vom Verfasser des öfteren, auch polemisch, gestreifte Frage aufwerfen, ob es überhaupt geboten und zulässig ist, eine Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst zu schreiben. Und wenn der Verfasser meint, „eine Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland sei bis zu einem gewissen Grade (!) eine Geschichte der malerischen Unzulänglichkeiten", so ist man schon versucht, das Buch aus der Hand zu legen. Aber die Klassifizierung des Klassizismus nach neuen Gesichtspunkten, die Analyse mancher Werke, wie z. B. die der Bildnisse Runges, wie die des Gesamtwerkes Leibls ist gut und versöhnt einigermaßen mit vielen anderen, reichlich subjektiven Urteilen. Andere Abschnitte lesen sich flüssig, wie spannende Sitten- und Kulturgeschichte, gebärden sich aber des öfteren ein wenig überheblich. Daß wieder einmal München verhältnismäßig kurz, oft nur nebenbei, dabei wegkommt, daß uns insbesondere das Zeitalter Ludwigs I. in seiner Bedeutung nicht erkannt erscheint, ist nach allem Angedeuteten kaum noch überraschend. Das Kapitel „Münchens Malerei" müßte auch hier von einem unbefangeneren Standpunkt aus und weit umfassender geschrieben werden!

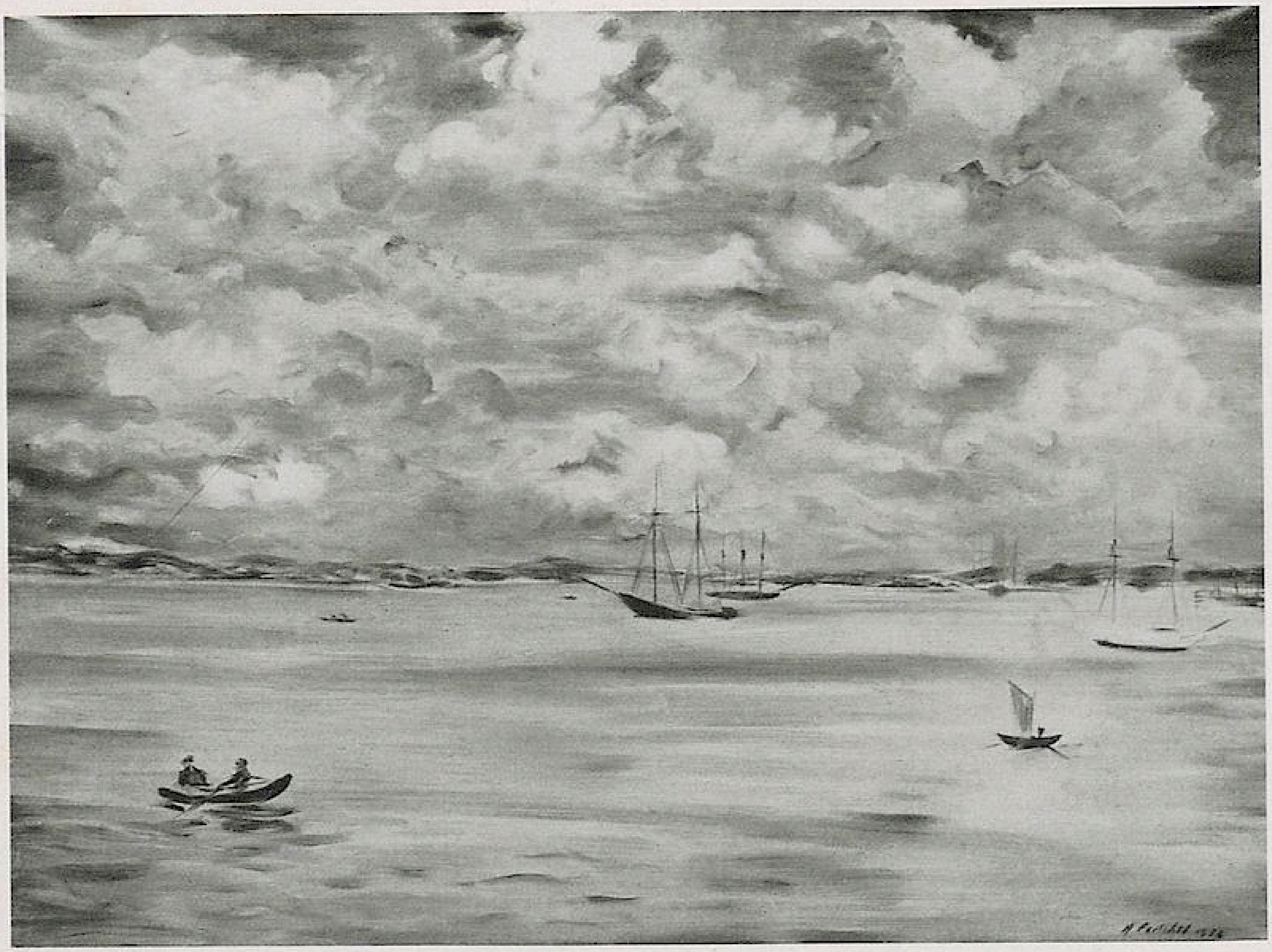
N.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL

SCHLITTSCHUHLÄUFER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED PARTIKEL FINNISCHE SCHÄREN

ALFRED PARTIKEL

Alfred Partikel ist 1888 in Ostpreußen geboren wie der große tote Corinth, hat wie jener an der Akademie in Königsberg und später in München gearbeitet und ist schließlich nach einem Landaufenthalt bei Oberweimar 1911 nach Berlin gezogen, wo er Mitglied der Secession wurde.

Für ihn wie für Corinth waren die Holländer Lehrmeister. Aber wie dieser sich durch die großen Flamen mit ihrem rauschenden Pathos beeindrucken ließ, so zieht es den um eine Generation Jüngeren zu den frühen Landschaftern hin. Für jenen war eine Menschheit zum Erlebnis geworden, die in einer Mischung von Sinnenfreude und tragischer Gebärde das Ideal der übersteigerten Kraft aus sich heraus stellte, das man in sich selber verloren hatte. Partikel hingegen zieht es mehr zu den Malern des ausgehenden 16. Jahrhunderts hin, die mit einem Rest naiver Frömmigkeit sich liebevoll in die große Perspektive der Natur vertieften, und die ernüchtert waren von der Überschätzung des Menschen in der vergangenen Renaissance und noch nichts ahnten von dem transzendenten Pathos des kommenden Barock.

Ostpreußen, diese Brücke nach Rußland mit seinen flachen Ebenen und großen Horizonten, überdacht von einem ungeheuren Himmel, grenzt an das grenzenlose Meer. Über die Steppen weht ein nicht endender Wind. Die Symbole der Unendlichkeit lagern schwer mit Größe und Melancholie über den braungrünen Feldern und den verstreuten Häusern. Verloren in dieser Welt, hilflos und klein in dieser Grenzenlosigkeit, steht da der Mensch. Er ist kein eingeordneter Teil in diesen gleichformigen Gefilden, er ist nicht wie ein Baum oder Strauch der Landschaft verknüpft, — aber er steht ihr auch nicht gegenüber als ein kraftvoller Gestalter, als ein metaphysisches Zentrum, als ein Ebenbild Gottes, das an Bedeutung die ganze Umwelt aufwiegt, Schöpfer und Verwandler der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL SKILÄUFER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL

WÄSCHE IM SCHNEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL BAUERNMÄDCHEN

Sammlung Weber, Berlin

Welt ist. Er geht seinen kleinen ewigen Beschäftigungen nach, winzig, ausgestoßen und machtlos, — eine Figurine im All.

Das sind die Menschen Partikels. Ob eine Frau wie ein aufgerichteter kleiner flackernder Schatten Wäsche zum Trocknen hängt (Abb. S. 171), ob drei schemenhafte Fischergestalten in einem dunklen Boot über das Meer fahren oder ob zwei Schnitter in der Ferne das Korn mähen, sie alle sind nur Figuren, zarte Kontrapunkte zur Natur. Und sie bleiben es, auch wenn sie in den Vordergrund des Bildes treten wie die beiden Schlittschuhläufer (Abb. geg. S. 169). Sie besitzen wenig Eigenleben, ihre Seele ist ohne Bedeutung, es sind zwei durch die innere eigene Mechanik interessante Lebewesen auf der Erdrinde, — aber letzthin doch Figurinen wie auf einem Entwurf für eine Saccharoffsche Pantomime.

Das Schwergewicht von Partikels Malerei liegt bis heute in der Landschaft. Meist ist die Bildfläche in Streifen gegliedert, Schichten, die übereinander lagern bis zu dem schmalen oder breiten Himmelsband. Deutlich sieht man Vorder-, Mittel- und Hintergrund, ersterer zuweilen stark markiert durch einen Baum oder eine Stange, die das Bild am Rande durchschneiden. Und doch verzichten diese Bilder meist auf die Illusion der Tiefe. Der Raum ist in der zweidimensionalen Fläche aufgegangen. Die horizontale Gliederung gibt den Bildern Partikels einen Zug lastender Schwere und zugleich ausgedehnter Weite. Im „Winterdorf“ (Abb. S. 173) läuft der Blick von dem zart angedeuteten Hügel des Vordergrundes hinunter zu der Weidenreihe am Bach und wieder hinauf an einem Bauernhaus vorüber zum Straßendorf mit seinem kleinen Kirchlein. Und mit diesem dunklen Dorf, das sich über die ganze Bildbreite dehnt, endet nicht etwa die Landschaft, sondern hinter ihm läuft wieder ein Streifen weißer Schnee, der schließlich an den Himmel stößt. Vergleicht man hiermit ein ähnliches horizontal aufgebautes Bild wie Cézannes bekannten „Bahndammdurchbruch“, so stellt man fest, wie der große Franzose nach der Grenze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL — WINTERDORF

Galerie van Diemen, Berlin

strebte, wie er stufenartig bis zum Kamm des Hügellandes ansteigt, um dieses scharf in dunklen Tönen gegen den Himmel abzusetzen. Stellt Partikel jedoch wie im „Skiläufer" einen Berg (Abb. S. 170) an den Horizont, so zeigt er ein in die Ferne gestrecktes Ansteigen, nach oben begrenzt von der sparsam skizzierten Kontur des Berglandes und überdacht von einem schmalen Himmelsstreifen, der den Schnee in kaum veränderter Farbe und gleichen Lichtwerten fortsetzt.

Die besten Bilder Partikels sind gemalt in jener feinen, zuweilen bräunlich gedämpften Skala der Töne, die die Tradition der alten Holländer kennzeichnet. Einzelne figürliche und andere Darstellungen mit prismatischen Lichtern und scharfen Lokalfarben, wie sie zuerst Macke malte, sind Seitenwege, von denen Partikel wohl stets wieder zu dem eigenen klaren und kargen Charakter seiner Kunst zurückfinden wird.

Auch seinen Pinselstrich hat er von den alten Holländern gelernt. Es ist ein gleichmäßiger, quer über das Bild laufender flüssiger Streifen, der alle Flächen unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenreißt. Sein besonderer Reiz wird am deutlichsten auf Holzgrund und bei kleinen Formaten, die Partikel, — wie überhaupt manchem nichts davon ahnenden Künstler unserer Tage, — besonders liegen. Während bei den großformatigen Bildern öfters eine gewisse Monotonie eintritt, die die gleichförmig zusammengestrichenen großen Flächen ausströmen, — so zeigen diese einen subtilen Strich, der großzügig sich nie an Kleinigkeiten verliert und doch einen feinen kleinmeisterlichen Zug besitzt, der Liebe zum Gegenständlichen beweist.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL STILLEBEN

Sammlung Weber, Berlin

AUGUSTE RODIN: SKULPTUR*)

Zeichnung von allen Seiten, das ist die Beschwörungsformel der Skulptur, die den Geist in den Stein hinabsteigen läßt. Das Ergebnis ist wunderbar: diese Methode läßt zugleich mit allen Profilen des Körpers die der Seele entstehen.
Wer von diesem System gekostet hat, hat nichts mehr gemein mit den andern.
Zeichnung, diese mystische Konspiration der Linien, die nach Leben jagen.
Dies alles war bekannt. Es ist unser Teil, wie es der Teil der Alten war, der Gotiker, der Renaissancemeister. Und es kehrt aufs neue zurück.
Realität der Seele kann in einen Stein eingeschlossen, kann für die Jahrhunderte aufbewahrt werden! Unsere eigene heiße Leidenschaft, zu besitzen, zu unterjochen, zu verewigen, — sie übertragen wir auf diese Augen, auf diesen Mund, der leben und reden will.
Warum verstehen wir die Geographie unseres eigenen Körpers nicht?
Diese Brust wird von Neigungsflächen vorbereitet, die sich in einiger Entfernung unmerklich wölben. Alles stützt sich auf Hauptformen, die ihre Linien untereinander austauschen, die eine aus der andern gewebt sind. Ein wahres Konzert von Formen.
Hier beobachtet die Seele ihr Zusammenstimmen, ihre Einheit, wägt sie gegeneinander ab. Die Teile hängen mehr, als wir glauben, miteinander zusammen. Nur wir haben vermöge unseres Verstandes alles zerteilt, können es aber nicht rekonstruieren.
Diese Urform des Intellekts, diese Synthese ist nur wenigen Menschen gegeben. Wer nicht von selbst auf sie gekommen ist, versteht sie nicht recht.
Man lehrt uns die Dinge, als ob sie zerteilt wären, und der Mensch läßt sie zerteilt. Wenige gibt es, die sich geduldig Mühe nehmen, die Dinge wieder zu vereinen.
Das Geheimnis einer guten Zeichnung liegt im Sinn ihrer Zusammenstimmungen: die Dinge stürzen aufeinander los, durchdringen einander und hellen einander gegenseitig auf. — So ist das Leben.
Der Bildhauer gibt eine sukzessive Beschreibung der Dinge, ohne den Sinn für ihre Einheit zu verlieren.
Nur keine Nähte! Die Zeichnung muß ausschauen wie auf einen Hieb gemacht.
Man darf nicht vergessen, daß der Stil einer Zeichnung, das ist: ihre Einheit, nur durch das Studium erzielt werden kann und nicht durch eine Art idealer Inspiration. Mit einem Wort: es ist die Geduld, die das Wesen der Skulptur ausmacht.
Grazie, die niederstürzt und alles anfüllt mit ihren

*) Aus „Künstlerbekenntnisse". Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler, herausgegeben von P. Westheim (Propyläen-Verlag, Berlin).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reizen, — das ist die belebte Architektur des 18. Jahrhunderts, das ist das Ornament, das man fälschlich verachtet, denn dieser schmuckreiche Stil ist gerade die Synthese der Architektur.

Das Emporgehobene, die stärkste Wirkung der Modellierung, scheint die Vorsprünge zu vervielfachen, indem es zugleich die Einfachheit bekräftigt und erhöht. Doch diese Wirkung wäre hinfällig, wenn die erhabene Partie nicht mit allen andern übereinstimmte. Die Modellierung muß „Einheit“ haben, diesen weiblichen Proteus muß der Bildhauer fassen, sonst ist er immer der Betrogene! Und er wird die Einheit nur dann erlangen, wenn er die Gesamtheit der Profile in sich fühlt.

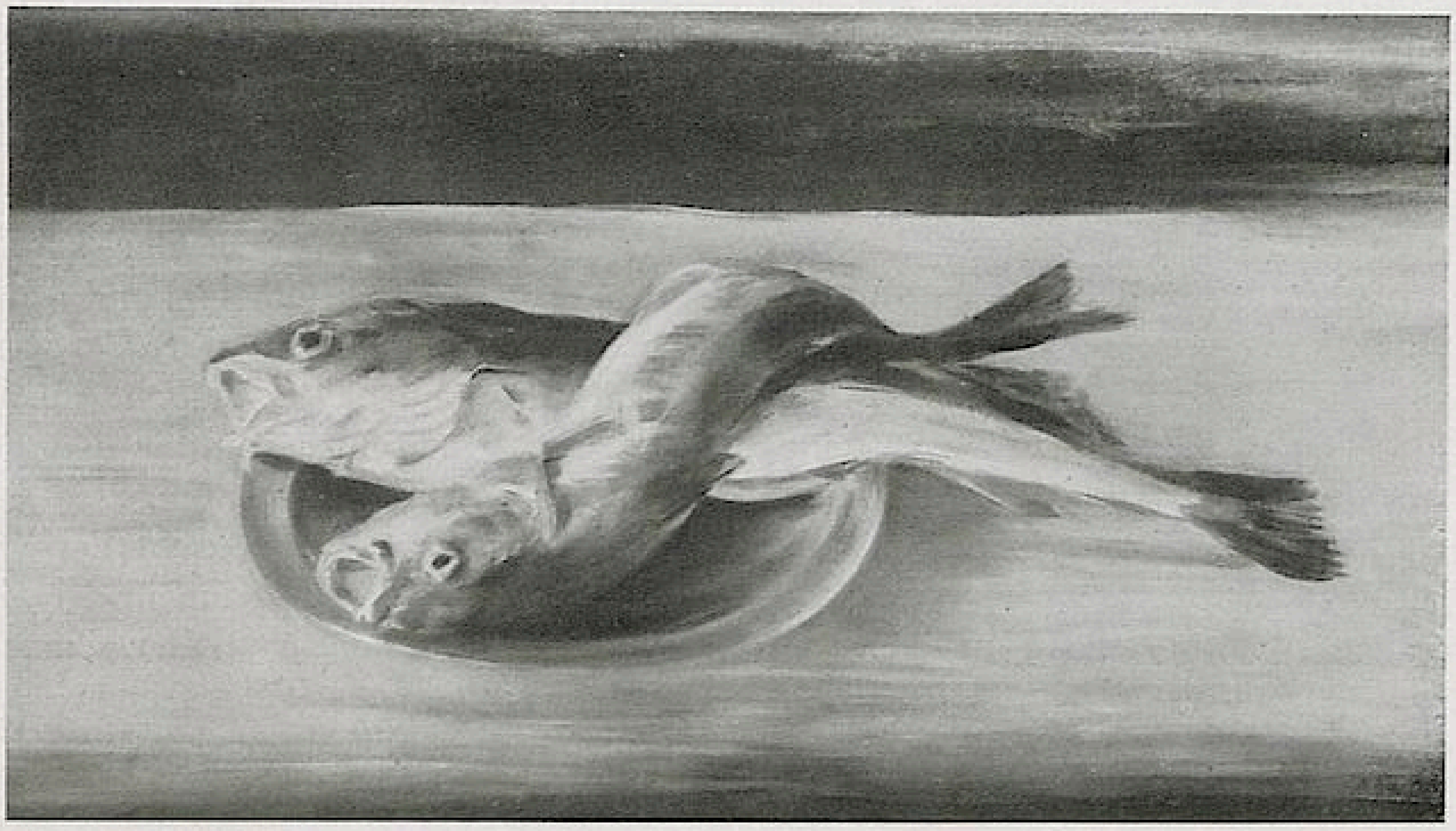
An antiken Marmorwerken sind alle Vorsprünge abgerundet, alle Winkel abgestumpft. Die Krümmungen sind von Grazien entworfen. Kein anderes Volk als das griechische hat diese Lebensfrische, diese Jugend besessen. Frankreich hat Feinheit, Esprit; doch diese höchste Energie in der gedämpften Modellierung hat ihm vielleicht gefehlt. An der französischen Skulptur wird das Delikate manchmal mager, das Zarte verliert den Ausdruck und das Unsagbare erscheint unreal; das Angenehm-Lustvolle überwuchert. — Die eigentliche Tugend der Form aber ist ernster und ruhiger, ist normal wie das Himmelsgewölbe.

Der griechische Marmor kennt keine Härten, dieser Meister aller Meister. Der griechische Bildhauer füllte die Höhlungen, rundete die überflüssigen Vorsprünge ab, die stören und schließlich doch nur von der Atmosphäre abgeschliffen werden. So gelangte er zu einer Form, die an der Umgebung, an der Atmosphäre teilnimmt. Er arbeitete mit fieberhafter, aber luzider Energie und ließ sich nie dazu hinreißen, die Natur durch das Löcherige, das Magere, das Frostige zu entstellen. So hat er sein unsterbliches Werk geschaffen, das der moderne Künstler entdeckt und nach langem, mühsamem Studium, zwanzig Jahre, nachdem er es zum erstenmal gesehen hat, versteht: dann erst kann auch er den Kampf mit dem Marmor aufnehmen und sein Werk der Unsterblichkeit weihen.

Louvre. — Die Form der göttlichen Nacktheit! Meine Erinnerungen schweifen unaufhörlich mit freudiger Andacht zur Venus von Milo zurück, der Nährmutter meiner Seele.

Die Vollkommenheit dieser glatten Glieder steht wieder vor meinem Geist, wenn ich an die weiten Säle mit herrlichen Marmorbildwerken denke. Dort herrschte heilige Tempelstimmung; sie ist geblieben. Dort habe ich diese erhabene Form kennen gelernt, die ich im Nackten sehe, in ihr habe ich mich geläutert, sie hat sich in mein Leben, meine Seele ergossen und in meine Kunst, die mein letzter Lebensquell, mein letzter Gedanke sein wird.

Die Modellierung ist eine Kraft, durch Studium dem Gesetz der Sonnenwirkungen abgelistet. So belebt, nimmt diese Kraft am Leben teil, zirkuliert im Werke wie Blut, um dessen Schönheit zur Bewegung zu bringen.



ALFRED PARTIKEL — DORSCHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TINTORETTO UND GRECO

Nicht um neue Forschungsergebnisse handelt es sich, wenn hier die Namen dieser Meister nebeneinander erscheinen. Es soll lediglich versucht werden, einige der wichtigsten Kunstschöpfungen des alten Tintoretto mit solchen der Toledaner Zeit Grecos in Parallele zu setzen. Auf derartige Weise mit einander in nähere Beziehung gebracht, dürfte Greco in einem bestimmten Sinne als der eigentliche Vollender künstlerischer Ziele erscheinen, die Tintoretto erst in den letzten Jahrzehnten seines Schaffens aufgriff. Denn Greco scheint uns den sogenannten Manierismus zum Zeitstil zu erheben und zugleich den in den letzten Gemälden Tintorettos deutlich schon anklingenden Barock zur reifsten Ausformung zu bringen. Umgekehrt führte aber auch Tintoretto sein Weg aus dem Höhepunkt der venezianischen Klassik, die ihm Tizian vermittelte, zunächst zum Manierismus, den ihm Schiavone, der ja den Parmigianino in Venedig bekannt machte, veranschaulichte. Wenn Vasari den Greco gekannt hätte, er hätte dem Greco und nicht Tintoretto jenen Vorwurf gemacht, „seltsam launenhaft“ und der „gewaltsamste“ Geist zu sein, den je die Malerei besessen habe. Auch hätte Vasari mit weit mehr Berechtigung von Greco sagen dürfen, er habe „zuletzt den Weg der Routine beschritten“.

Wir erblicken ohne jeden Vorbehalt in Tintoretto den größeren Meister. Daß man sich im übrigen vor Fehlschlüssen hüten muß, wenn man den Spanier neben den Venezianer zu stellen wagt, ist selbstverständlich. Beide aber möchten wir für den hier in Frage kommenden Zeitraum als charakteristische Vertreter eines Übergangsstiles ansprechen, der mit Schlagworten wie „Manierismus“ und „expressionistischem Barock“ nicht auszudeuten ist.

Von der Zeichnung und der sinnlichen Kraft der Farbe geht Tintoretto aus. Sie dienen ihm zur Darstellung der Bewegung und des Raumes. Flackern doch schon in frühen Gemälden Tizians Glanz- und Reflexlichter auf, um in den späten Werken völlige Herrschaft zu erlangen. Auch kommt es zu stärkerer Zerlegung und Nuancierung der Farben, die immer tiefer und leuchtender werden. Stets jedoch bleibt der streng tektonische Aufbau der Bildform noch gewahrt; Bewegung kommt nur in die immer pastosere „farbige Haut“. Es beginnen die stärkeren Achsenverschiebungen, die Schrägbewegungen, und die Hell-Dunkel-Kontraste. — Hier setzt Tintoretto ein. Er betont sofort die Schrägführung der Hauptlinien, die in Parallelen wiederholt wird und die völlige Bilddurchlöcherung. Aber die Raumbegrenzungen bleiben noch gewahrt. Der Bewegung wird durch Gegenakzente Einhalt getan. Doch werden die Verkürzungen schroffer und die Überschneidungen häufiger. Das Licht erhält eine immer wichtigere Rolle. Im farbigen Helldunkel sucht die Lichtbahn die Raumgliederung zu regeln. Die Absicht geht auf Vergeistigung, auf Transzendenz. Es geht um Seelendramatik. Die Farben leuchten und zucken, oft geisterhaft, aus tiefsten Dunkelheiten in lodernder Glut, sind als feine funkelnde Juwelen in dunklen Samt gebettet. Glitzernde Lichtlinien von besonderer geistiger Kraft heben die charakteristischsten Bewegungsvorgänge und -Stellungen aus den schwarz-braunen Tiefen heraus, setzen die Figuren, gleichsam von innen heraus in Bewegung. Lichtaureolen umflimmern Köpfe und Hände. Die Form wird verunklärt, um die Seelen und die Nerven bloßzulegen. —

Ergreifend sprechen die Silhouetten von seelischen Erschütterungen in der „Taufe Christi“, wo ein unter der Wucht der symbolischen Handlung erschauernder Heiland selber Symbol seines kommenden Opfertodes wird. Alles verschwimmt im All und taucht in ihm unter. Alles wird geheimnisvoll unter den gleitenden Himmels- und Erdenschatten.

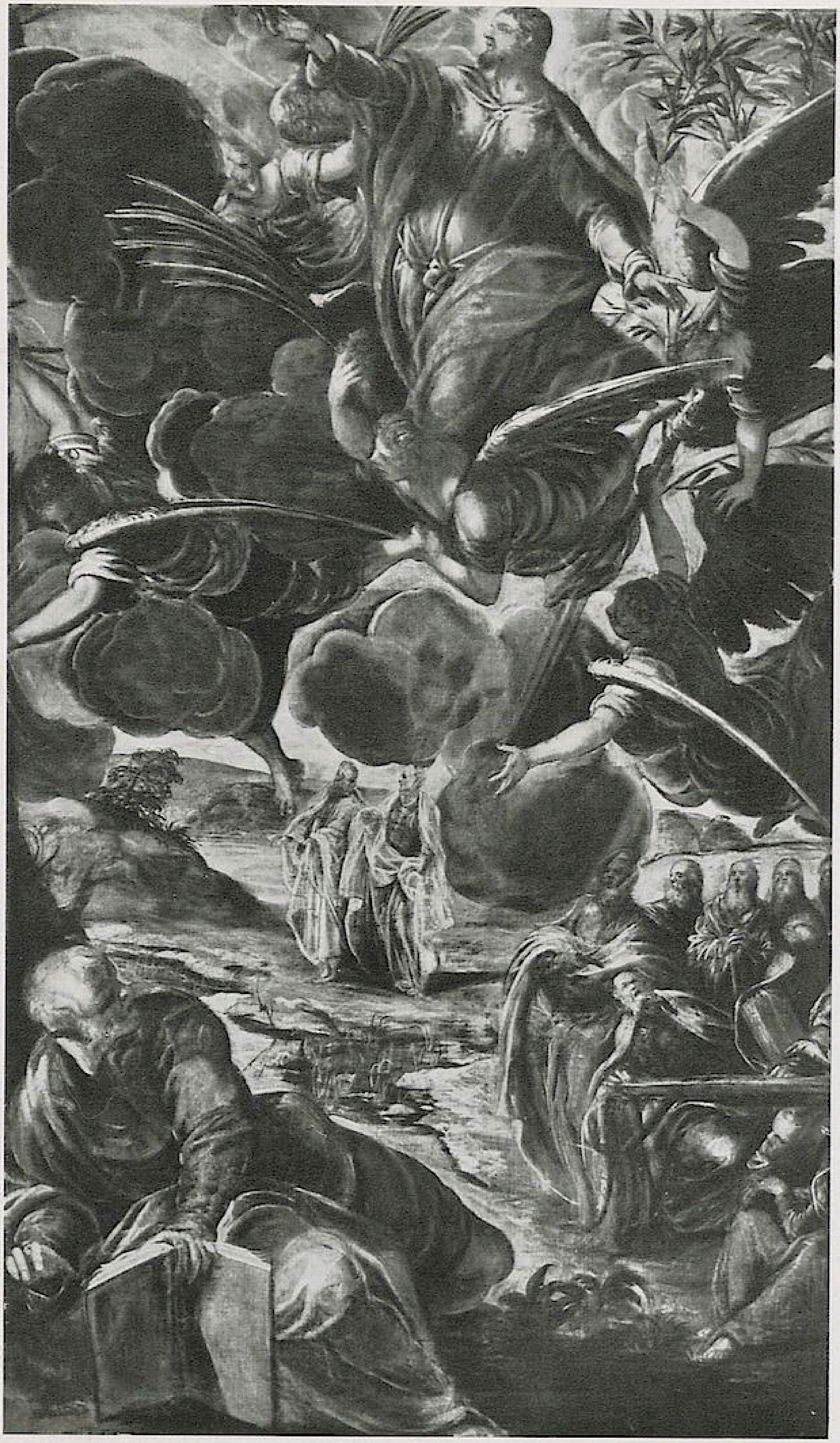
Mit unerhörter Gewalt rauscht der Sturm der Erregung und Bewegung auf in der „Himmelfahrt Christi“. Nicht vom Berge aus, sondern aus der Tiefe eines Tales schwebt der Verklärte nach oben. Motive aus dem Gang nach Emmaus und aus der Himmelfahrt Mariens werden miteinander verwoben. Aber aller Aufwärtsbewegung der in schon barocken Kurven sich emporschraubenden Wolkenballen stemmt sich die in die linke Bildecke breit gelagerte Gestalt des Apostels Johannes entgegen. Le-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TINTORETTO — DAS ABENDMAHL CHRISTI

Venedig, S. Giorgio Maggiore

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TINTORETTO HIMMELFAHRT CHRISTI

Venedig, Scuola di S. Rocco

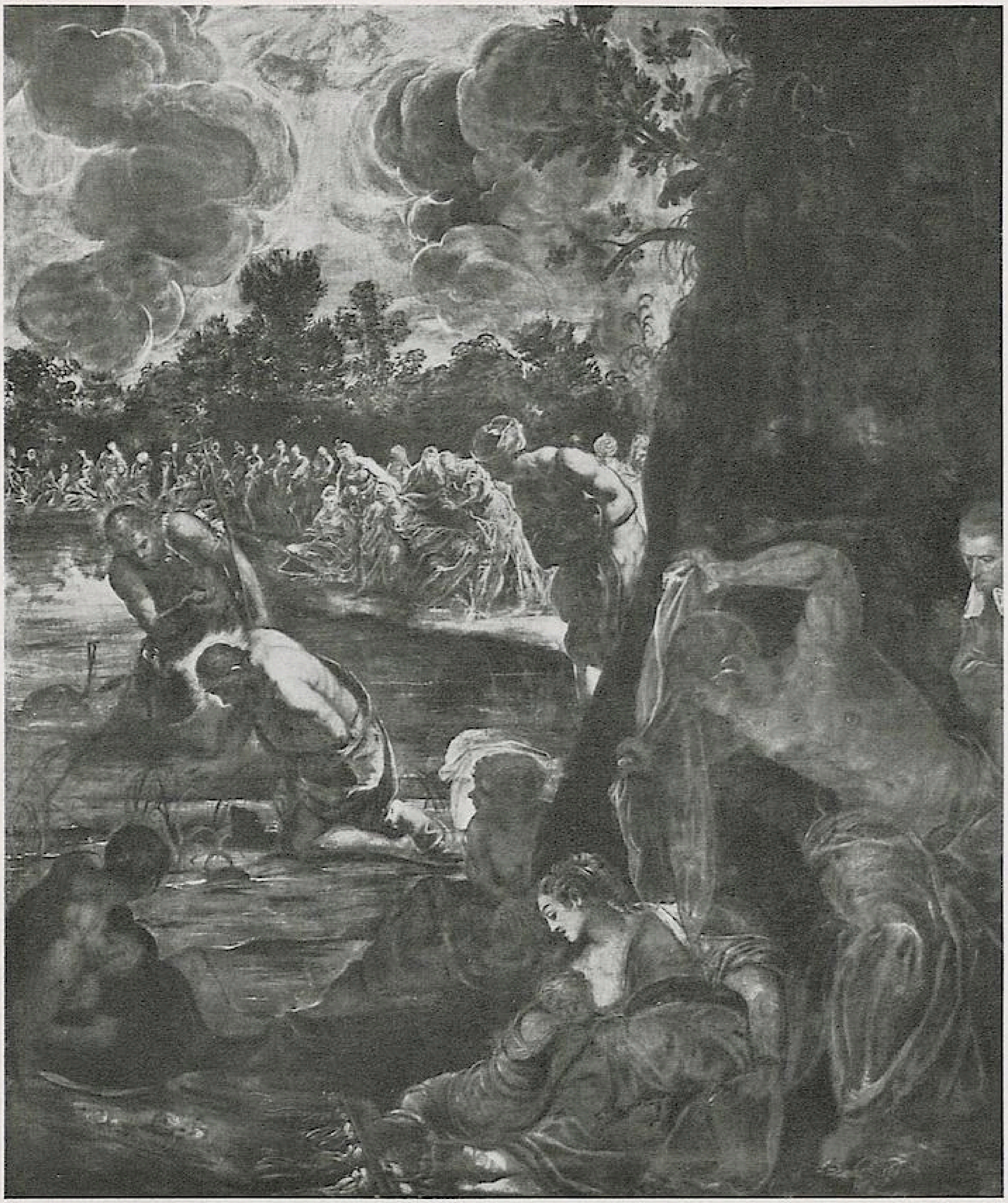
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TINTORETTO MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELSEN
Venedig, Scuola di S. Rocco

diglich das Licht vernichtet alle Schranken der beharrenden Materie. Jedes Erlebnis wird geistiges Gleichnis. Deshalb ist auch in der Stimmungs-Märchen-Landschaft mit der „Hl. M. Magdalena Aegyptiaca“ alles erregte Vision. Die Sehnsucht der Büßerin wird unsere Sehnsucht. Ihre Verzückung teilt sich den grünlichen Wasserkaskaden und den flimmernden gelblichen und bräunlichen Lichtern auf den Blättern des Laubes mit. Jetzt hat Tintoretto endgültig die Farbenperspektive an die Stelle der Linienperspektive gesetzt. Jetzt will er nicht mehr die Schilderung des ruhigen Seins, sondern nur noch das Fluten der Bewegung. Deshalb muß er auch immer mehr alle Einzelheiten dem Gesamtrhythmus opfern. Deshalb spielen auch seine Farben nur noch im Zusammenklang des Ganzen eine Rolle. Er ist in der Tat der innerlichste aller Italiener, der seine visionären Phantasien mit erlebt und der uns mitten in das Erlebnis hinein versetzt. Er überrascht, er fasziniert, aber er ist kein Blender, er bleibt deutlich und phantastisch zugleich. Mit der Lebensfreude und Lebensbejahung der Renaissance allerdings ist es vorbei. Der Leib ist Gefäß der leidenden Sehnsucht, die die Hülle des Körpers sprengen möchte. Aber noch spüren wir nichts von der Askese und Weltflucht des spanischen Barock.

Selbst das Gemälde der „Steinigung des hl. Ste-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TINTORETTO DIE TAUFE CHRISTI

Venedig, Scuola di S. Rocco

phanus" ist noch nicht durchweg auf Diagonalen aufgebaut. Eine kompakte Zuschauermasse schließt den Raum noch flächig ab. Sehr natürlich ist die Marter erzählt. Nur die strahlende Siegerfreude des Heiligen, der über alle Qualen triumphiert, erhebt den Vorgang zu Höhen der Unendlichkeit.

Daß man den, der das „Abendmahl" in S. Giorgio Maggiore malte, trivial nennen konnte, ist unbegreiflich. Weil hier Bedienstete erscheinen, weil ein Wirt Anweisungen erteilt! Sah man denn nicht die Cherubim, die der liturgischen Austeilung des gesegneten Brotes assistieren? Das Licht vor allem, das nicht nur von der Ampel ausgeht, das magisch alle Köpfe, mit Ausnahme des Judas, umspielt, entkleidet den tiefernsten Vorgang aller irdischen Greifbarkeit.

In den Kompositionen Tintorettos, in denen man gern von „Flächenhaftigkeit mit musikalischem Rhythmus" spricht, ist trotz aller Bedingtheit in der Klarheit des Aufbaus immer noch die Bildform im bestimmten Sinn gewahrt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TINTORETTO HL. MARIA MAGDALENA AEGYPTIACA
Venedig, Scuola di S. Rocco

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRECO DIE TAUFE CHRISTI

Madrid, Prado

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erst Greco zertrümmert sie. Bei Tintoretto spüren wir noch immer den festen Boden. Zu völligem Entrücktsein, zur Mystik und zur völligen Hemmungslosigkeit und zum Überwältigtsein von Nur-Gefühlen führt erst Greco. Man könnte von ihm sagen, daß er schon in den frühesten spanischen Bildern an Tintorettos Abendmahl etwa anknüpfte, um dann mehr und mehr jede Erinnerung an Tintoretto und an die Tradition auszulöschen. Sieben Jahre lang soll Greco bei Tintoretto gewesen sein. Also seit 1570! Denn seit 1577 weilt Greco in Toledo. Um rund zwanzig Jahre überlebte Greco seinen Lehrer. In diesen letzten Jahrzehnten wird er zum Bahnbrecher des spanischen Barock. Unsere Abbildungen zeigen Grecos Entwicklung seit 1580/84 bis nach 1608 auf. Und nun ist es durchaus bemerkenswert, wie sehr der „Hl. Mauritius" Grecos ein Beispiel ist für Grecos völlig anders gearteten Subjektivismus. Der Heilige steht mit seinem Begleiter noch aufrecht. Aber es ist kein Zweifel, daß er nicht unabwendbar das Schicksal seiner Zehntausend teilen wird. Nicht im Vordergrunde steht der Heilige. In die Tiefe des Bildes schräg nach links hinein hat ihn Greco so gestellt, daß lediglich der Lichtstrahl, der aus den Wolken einfällt, ihn als den Helden heraushebt. Ein flüchtiger Augenblick vor dem Finale wird festgehalten! Noch aber ist die Bildfläche plastisch gefüllt, in zusammengeballten Massen räumlich empfunden. In dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" vom Jahre 1586 fehlt es an jeder näheren Bezeichnung der Örtlichkeit. Nur daß es Nacht ist, erfährt man. Weit mehr noch als bisher verspüren wir hier jenen Zug der Weltverneinung und der Orientierung nach dem Jenseits. Auch wird das Wunder ganz im Sinne der Spanier anschaulich. Denn diesen, vom Feuer der Askese und von der Inbrunst geistiger Hingabe erfüllten spanischen Granden ist das Wunder Selbstverständlichkeit. Sie sind es gewöhnt, mit Heiligen zu verkehren. Sie alle sehen mit ruhiger Gelassenheit zu, wie die Heiligen Augustinus und Stephanus in höchsteigener Person den müden Leib des Grafen zur letzten Ruhe bestatten. Sie ahnen aber auch die Herrlichkeiten des Jenseits, sie werden selbst ebenso einst in die Himmelsherrlichkeit dort oben eingehen, wie in diesem Augenblick der verklärte Orgaz. Diese Selbstverständlichkeit des Wunders, das jederzeit sich erfüllen kann, meint Greco auch im Gemälde des „Hl. Idefonso". Abweichend von allem Üblichen schildert er gar nicht die Erscheinung Marias. Aber die zart-weiße Madonnenstatue vermöchte jederzeit aus dem Hintergrunde vom Postamente herunter nach vorne zu schweben. Das sagt uns der Ausdruck des ganz Inspiration gewordenen Heiligen.

In der „Vermählung Mariens" und der „Purissima" ist Ausdruck der Schönheit der Seele künstlerisches Ziel. Das suchen auch die ins Samtbläuliche, Blauweißliche und Fahlgelbe spielenden Farben symbolisch auszudrücken. Grecos Kunst ist nur Gefühlskunst. Seine Weltanschauung ist negativ, ist Pessimismus. Seine Bildform ist formlos, seine Linie geht in Kurven. Jede Schwerkraft der Materie wird vernichtet, jede Beziehung zu ihr gelöst. Seine Menschen sind blutleer, sind Schemen und Gespenster. Bisweilen will es scheinen, als solle eine Art neuer Gotik durchbrechen oder vielmehr, als ob Grecos Manierismus unmittelbar an sie anknüpfen wolle. Auch die Bilderfindung ist ähnlich in ihrem oft abstrakten Symbolismus, ihrer Betonung der Mystik und in ihrer Gottessehnsucht. Deshalb werden auch mit einer beinahe gewaltsamen Entschlossenheit alle naturalistischen Einzelheiten bis zur Kargheit fortgelassen. Wenn Greco die „Immaculata" malt, so feiert er nicht nur das Dogma der unbefleckten Empfängnis, sondern zugleich die reine Gottesgebärerin. Dann fehlen nicht die marianischen Symbole des „beschlossenen Gartens", der „Rose von Jericho", der „Zeder des Libanon" usw. Die seidenschimmernden Farben gleichen dem spröden, keuschen Kristall, in dessen Prismen das Himmelslicht in allen farbigen Nuancen spielt.

Farbige Blitze, die vom obersten Lichtkreis auszufließen scheinen, erhellen die blau verdämmernde Nacht.

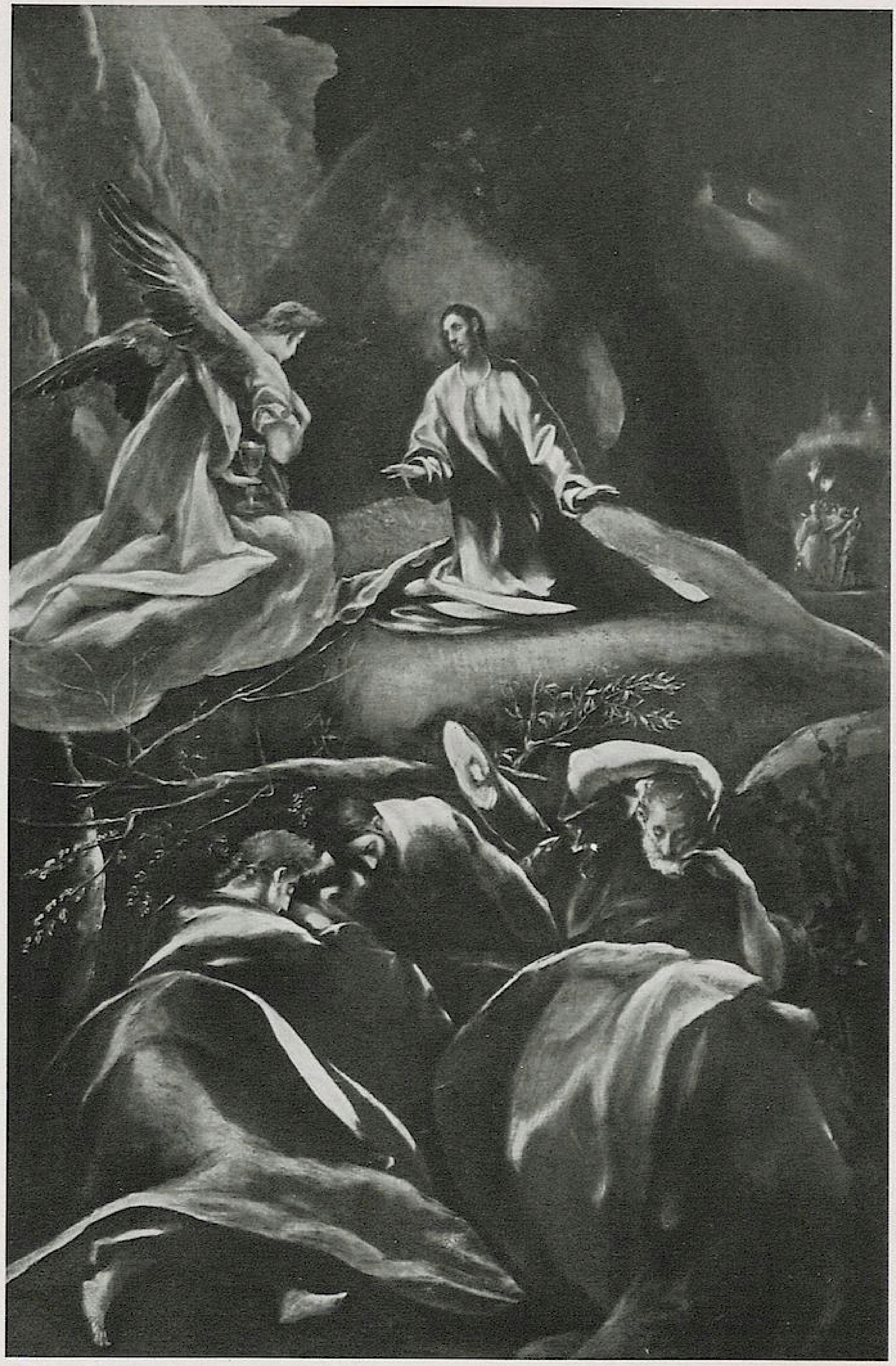
Geisterhaftes Mondenlicht ist über das funkelnde Rot und Grün der „Ölbergszene" ausgegossen und verstärkt die Seelenqual des Heilands. Zukkenden, flackernden Irrlichtern gleich flammt der Racheschrei der Seelen aller Märtyrer auf in der „Eröffnung des fünften Siegels". Wie ein gespenstiger Dämon ruft ein völlig aus aller Fassung gebrachter Johannes sein „Wehe, Wehe" in die Weltennacht hinein, die im Feuer unterzugehen scheint. Ein letztes Wort spricht Greco in jenem Gesichte der „Stadt Toledo im Gewittersturm", einer hochansteigenden Landschaft von Mauern, Kirchen und Klöstern, um deren Besitz Himmel und Hölle zu streiten scheinen. Hier entrollt sich ein Drama, das von Ewigkeit zu Ewigkeit die entfesselten Urgewalten der Natur aufzeigt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRECO DAS MARTYRIUM DES HL. MAURITIUS

Im Kloster Eskorial

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRECO CHRISTUS AM ÖLBERG

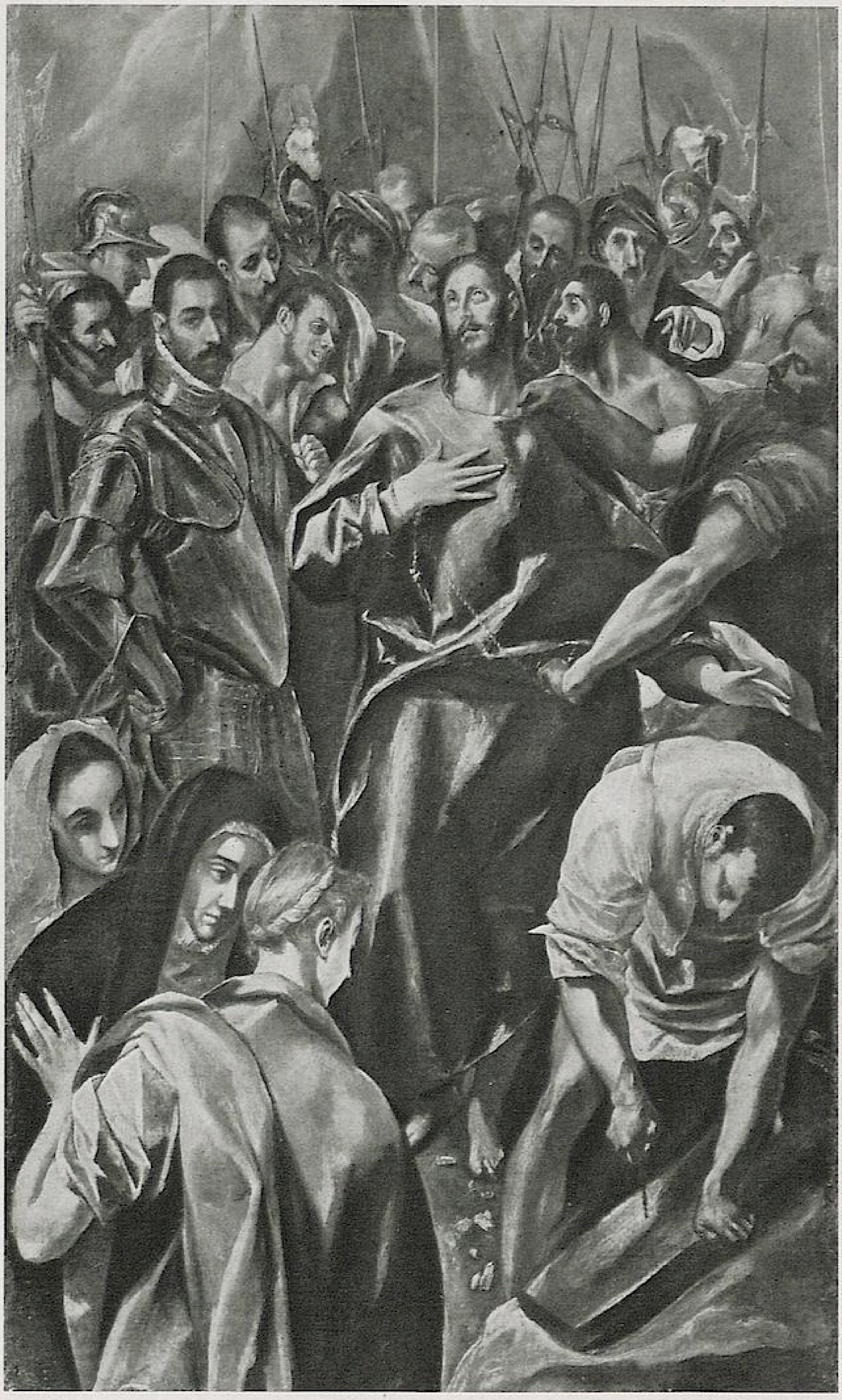
Budapest, Baron Herzog

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRECO DIE BESTATTUNG DES GRAFEN ORGAZ

Toledo, Kirche S. Tomè

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRECO DIE ENTKLEIDUNG CHRISTI

Alte Pinakothek, München

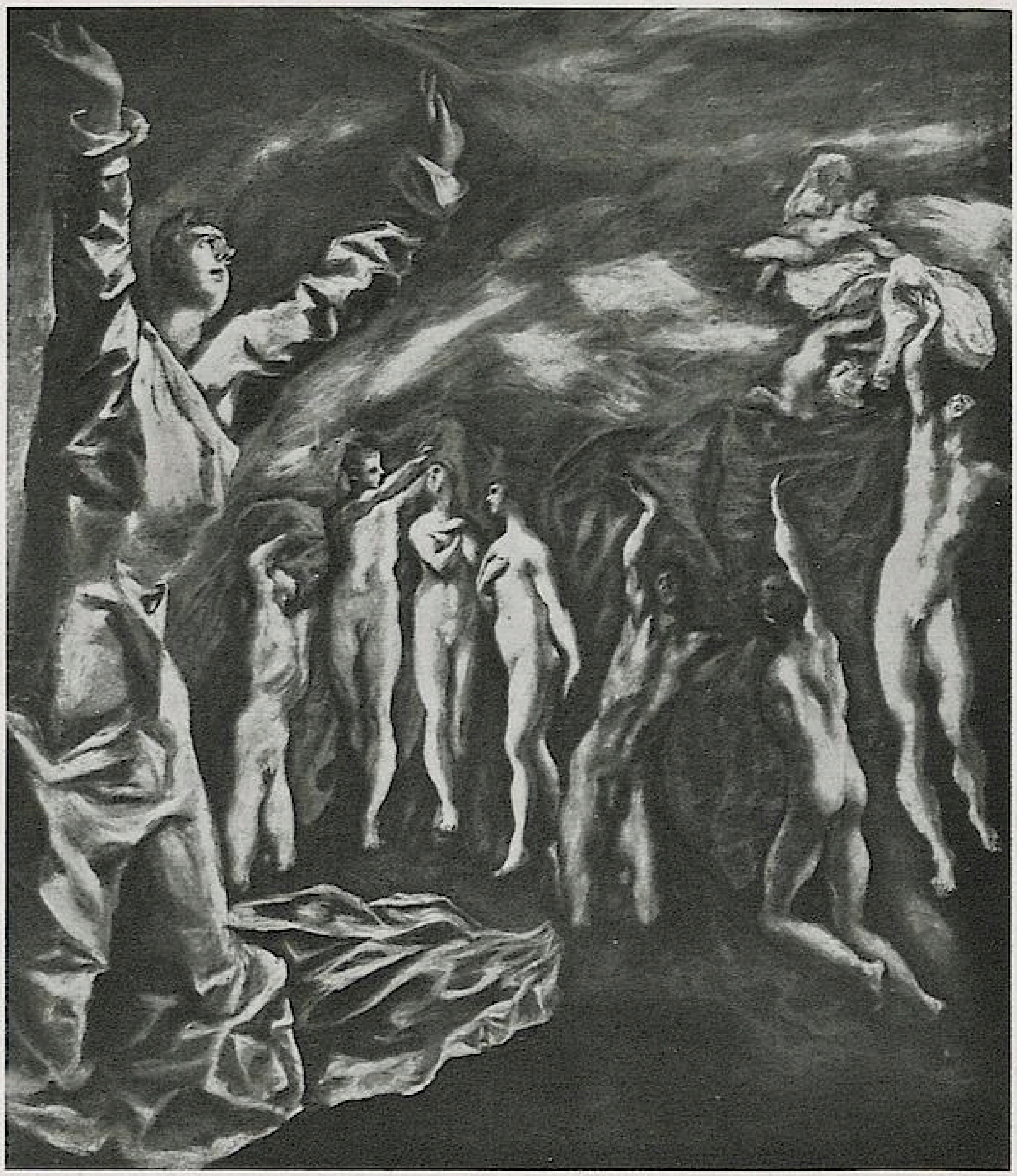
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRECO DIE IMMACULATA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

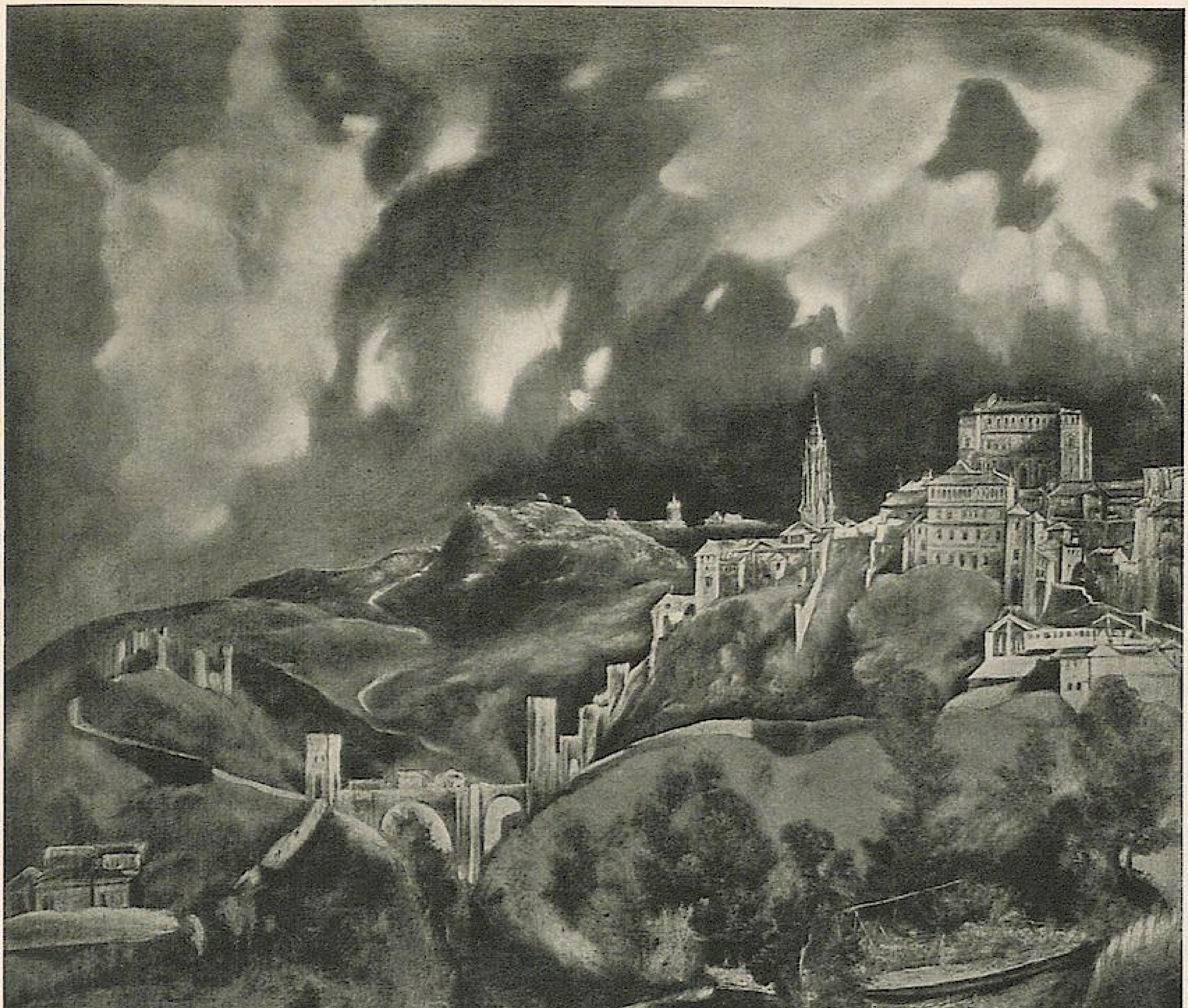
Dies Entfesseln aller Leidenschaften, dies Übersteigern des Ausdrucks und jeden Maßstabes, ist die Klippe, an der Grecos unbedingtes Genie zu scheitern drohte. Es mußte zur Unnatur, zum Gewaltsamen und Krampfhaften führen. Ein übersensibler Künstler steht beinahe schreckhaft vor uns, eine Künstlerbegabung, die alle Schranken der Gesetzmäßigkeit durchbrochen hat, der nur aus dem Geiste und der ganz besonders gearteten Religiosität seiner Zeit, einer Zeit, in der eine hl. Therese litt und schrieb, heraus völlig begreifbar wird. Sein Erbe vermochte nach ihm niemand zu verwalten und zu wahren. Seiner Kunst zu folgen, mußte für viele zur Gefahr werden. Vor ihm und über ihm stand ein Tintoretto und neben ihm und nach ihm ein Velasquez. Der aber verfiel nie in Manier und Virtuosentum!

Prof. Dr. Nasse



GRECO — ERÖFFNUNG DES 5. SIEGELS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GRECO TOLEDO IM GEWITTER

Besitzer H. O. Havemeyer, New York

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRIEFE VON WILHELM BUSCH

Die Freundschaftsbriefe an Mitglieder der Familie Keßler in Frankfurt a. M., die wir hier mit Genehmigung der Besitzer und im Einverständnis mit den Erben Wilhelm Buschs veröffentlichen, sind Ausflüsse des Behagens, die sich ihm absichtslos zu kleinen Kunstwerken formten. Sie lassen uns hübsche Blicke in das Seelenleben des großen Humoristen und Künstlers tun. — Im Jahre 1867 besuchte Busch zum erstenmal seinen jüngeren Bruder, den Dr. Otto Busch, damals Erzieher in der Familie des Bankiers Keßler. Die Besuche wiederholten sich, wurden länger und länger und führten zu einer herzlichen und dauerhaften Freundschaft, von der die Briefe Zeugnis ablegen.

Wiedensahl. 29. IX. 1872.

Liebes gutes Ungeheuer!

Ich war in Dresden und sah die Galerie und in der Rotunde die prachtvollen Gobelins, wo das Licht in Golde aufgewirkt ist; ich stand voll Bewunderung vor der Katholischen Kirche; im Dämmerschein erstieg ich die Brühlsche Terraße und blickte nach den freundlichen Hügeln hin; ich war beim alten Richter in Loschwitz oben; ich trank Bier auf dem Waldschlößchen und fuhr Abends spät zurück, hoch auf dem Omnibus, und sah von da hinab in der Elbe im bewegten Waßer den langgezogenen, zackigen Widerschein der Lichter tanzen; ich ließ mich sogar im Künstlerverein fêtiren und dachte bei alledem recht oft an — — —.
Dann umrauschten mich wieder die Bäume von Wiedensahl —.
Soll ich? Soll ich nicht? .....
Und nun viele Grüße an Nanda und Lotty und vor allem an die schönste, beste und liebenswürdigste aller Tanten von

Wilhelm B.

Wiedensahl. 10. I. 1873.

Liebe Tante!

Die letzte Festwoche war ich mit Bruder Hermann in Berlin. Die Stadt hat einen günstigbedeutsamen Eindruck auf mich gemacht. Aus dem Museum, welches ich natürlich nur flüchtig sehen konnte, blieben mir fest im Gedächtnis Frans Hals — wie soll er nicht? — Chodowiecki. Von letzterem die Gesellschaftsspiele im Freien wollen Watteaus sein, aber der hängt in der Nähe und bringt sie um. Der Abschied des Calas in Öl, etwa in der Größe Ihres Stiches führte meine Gedanken zu einer lieben, wohlbekannten Ecke. (Alles dahin.) Bei Ravené's standen noch die Christbäume im Bildersaal. Es hängen da alte Bekannte von Knaus, — kräftige Troyons — ein Bild von Couture, ein schöner Gallait und ein „reizender" Meissonier. Das Portrait des alten Ravené von Knaus hätte ich auch gern gesehen, hatte aber nicht Zeit und Lust, der Madam meine Aufwartung zu machen. — Im Wallnertheater machte uns Helmerding viel Vergnügen. — Die Nachtwachen haben mir einigen Katzenjammer hinterlaßen.
Wann werde ich Sie wiedersehen, liebste Tante, — fern, fern, immer ferner! Und alles verschwindet.

Wiedensahl. 15. I. 1876.

Liebe Tante!

Ihr guter Brief hat vierzehn Tage auf meinem Tisch gelegen und mich erwartet. Die Silvesterbowle trank ich mit Bruder Gustav in Wolfenbüttel. Dann fuhr ich bei dem schönsten, sonnigen Winterwetter nach Ebergötzen zu Freund Erich. Die alte wackelige Mühle steckte ganz voll junger Mädchen, die mich natürlich nicht tiefer intereßiren konnten. Da ich aber in ähnlichen Verhältnissen meine Jugend verlebt, so war mir alles, was paßirt, so klar und verständlich, daß ich in den kleinen niedrigen Puppenstuben wirklich recht lustige Tage verlebte. Es kommt mir vor, als hätte ich mal wieder an den offenherzigen Quellen des Lebens gesessen, die sich ja sonst unter der Dressur verstecken. —
In der Dämmerung wandelten die beiden Freunde regelmäßig eine Stunde ins Wirtshaus. Da saß vorigen Dienstag ein junges hübsches Frauenzimmer beim Ofen und hatte ein drei Monate altes Kindchen auf dem Schoß. Der rote wollene Rock mit gestickter Kante, das dunkle Mieder, das umgeschlagene Kopftuch, der zurückgeschlagene blumige Mantel standen ihr merklich nett in dem Dampf und Lampenlicht. Ein dickes carrirtes Bündel lag neben ihr. Sie entblößte eine frische stramme Brust, und das Wurm drückte ganz stillvergnügt seine Stumpfnase hinein. Das Mädchen war nach Hannover gewesen, um dem dorthin in Arbeit gegangenen Geliebten mal die Reifen etwas anzutreiben. Er hatte denn auch versprochen, in 14 Tagen solle Hochzeit sein. Sie war zurück von Han-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nover bis Göttingen stehend vierter Klaße gefahren und nun über die beschneiten Berge her drei Stunden mit Kind und Bündel zu Fuß gegangen. Wie sie aufstand, das Kind in den Mantel hüllte und in Schlaf schaukelte, bemerkte ich zwei kleine, gut gebaute Füße. Dann gings wohlgemuth wieder hinaus in die bitterkalte Winternacht, noch anderthalb Stunden weit zum Heimathdorf. Herr meines Lebens! An der Welt sitzt noch lange kein Ende!
Auch ich habe das vergangene Jahr befriedigt abgeschloßen. Die „Abenteuer eines Junggesellen" gehen noch beßer als die „Helene". In diesen Tagen kommt bereits die vierte Auflage.

München. 19. I. 1877.

Liebe Tante!
Zu einem ausführlichen Brief, den ich mir vorgenommen, kann ich mich noch immer nicht recht sammeln; man fêtiert mich mehr als ich's verdiene, und noch keinen Abend bin ich leider so früh nach Hause gekommen, daß nicht der Herr Portier bereits im tiefsten Schlummer gelegen hätte. Heute Abend giebt Seitz Gesellschaft. Morgen Abend ist Ball, wo denn der neue Frack gar hübsch und gründlich eingewärmt werden soll.
Bei Lenbach im Atelier gehts immer ein und aus. Ich habe da unter Anderen auch Heise und Siebold von allen Seiten besehen können. (Es wird Otto interessieren, daß Siebold grade Krebse aus dem Salzsee beobachtet, bei denen Parthenogenesis nach weiblicher Richtung vorkommt.) Wie's da nun mit der eigentlichen Arbeit aussieht, das ahnen Sie wohl. Was ich da hinschmiere, findet allerdings bei Bekannten guten Absatz; zu dem was ich möchte, werde ich aber wohl schwerlich kommen; denn wie bei Ihnen im Pompejanum, so lassen sich auch hier die nötigen Modelle nicht gut hereinschaffen. Ateliers sind äußerst rar, nur ein paar ganz neue feuchte wären zu haben, die man aber vermuthlich mit Gevatter Tod zu theilen hätte.
Gleich den ersten Tag traf ich zwei alte Bekannte, die sehr spärlich über den Ohren aussahen; sie sagten, sie hätten den Typhus gehabt. Lenbach ist um seine kleine Nichte in Sorgen, bei welcher Morgen die Krisis erwartet wird. Übrigens haben wir jetzt das schönste kaltsonnige Wetter. Mit dem Nebel und Regen sind denn auch die schwarzen Krähen davongeflattert, die mich wie wahnsinnig umkrächzten. Ich denke so etwa 3 Wochen noch hier zu bleiben und meine Wohnung im Hôtel zu behalten.

München. 8. II. 1877.

Liebe Tante!
Ich bin noch immer in einem gelinden Dusel. Bälle, Einladungen, maskirte Kneipen wechseln mit einander ab. Es ist mir, als litt ich an einer mäßigen Krankheit, an die man sich schließlich gewöhnen muß. Zu alledem explodirte noch eine Schachtel schwedischer Sicherheitszündhölzer (daher der Name) in meiner rechten Hand, so daß die Nägel schmolzen und anitzo die Fingerspitzen aufplatzen.
Mit dem Malen ging es folgendermaßen: Als meine Bekannten davon hörten, hieß es: „Thun Sie das doch nicht! Bleiben Sie bei dem, womit Sie uns allen Pläsir machen!" Lenbach setzte mir von seinen modernen Farben auf die Palette. Ich blieb aber hartnäckig bei meinem Ocker und meiner Manier, stahl mir ein Paar katzenjämmerliche Morgenstunden, wo ich allein sein konnte, und malte ein paar ungenirte Skizzen hin. Nun kam erst der Gedon und sagte: Ja, das hab ich halt nicht gewußt! Dann Seitz und Lossow und sagten: Ja, das ist ja was die Diezschule will! und so fort Einer nach dem Andern bis zum Prinzen Ludwig nebst Gemahlin. Dies alles wäre natürlich sehr schön, wenn ich nicht das peinlich kümmerliche Gefühl hätte, daß ohne ein stilles Plätzchen nichts ordentliches für mich zu machen ist. Ich male meist abends bei Lampenlicht nach der Natur, aber das hilft nicht viel. Hoffentlich findet sich ein Atelier, das ich behalten kann, wenn ich auch nur den vierten Theil des Jahres hier wäre.
Von allen Bekanntschaften interessirt mich eigentlich nur eine junge talentvolle Spanierin mit pechschwarzen Haaren aus Paraguay, die ich übermorgen Abend malen werde. Die für das Glas bestimmten Figuren scheinen mir für das Treppenhaus doch gar zu unbedeutend. Mir liegt eine Gobelinimitation im Sinn, womöglich nach bekannten Darstellungen. Vielleicht findet sich ja aber auch ein eigener Einfall, der einigermaßen paßt.

Wiedensahl. Dez. 1891.

Das ließ sich ja erwarten, liebste Tante, daß Sie die skizzierten Versüchelchen nach Brouwer mit übergroßem Wohlwollen beurteilen würden. Nur gut, wenn man einen schärferen Kri-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIERRE AUGUSTE RENOIR DER SCHMIED. BRONZE

Aus dem Besitz der Galerien Thannhauser, München / Luzern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIERRE AUGUSTE RENOIR DIE WÄSCHERIN. BRONZE

Aus dem Besitz der Galerien Thannhauser, München / Luzern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIERRE AUGUSTE RENOIR — VENUS. BRONZE

Aus dem Besitz der Galerien Thannhauser, München / Luzern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tiker in innerster Nähe hat. Durch dergleichen Proben steigert sich nur noch mehr die Bescheidenheit und Bewunderung gegenüber einer Geschicklichkeit, die ich jetzt nirgends mehr bemerke. Übrigens bitt ich, dem „Photographen“ Hugo das Zeug nur ganz beiläufig in's Zimmer zu stellen; mehr verdient's nicht, mehr will's auch nicht sein. . . . .

Statt im weichen Sessel, oben vor dem Kachelofen bei Ihnen, sitz ich jetzt gefälligst wieder im asketischen Rohrstuhl. Allerseits die herzlichsten Grüße von

Ihrem getreuen alten Onkel Wilhelm.

Wiedensahl. 13. V. 1892.

Liebe Nanda!

Ein nettes Brieflein hast mir gereimt.

Vielleicht läßt unser goldiger Schmetterling, der am End wohl nicht ganz so schlimm ist, wie er manchmal zu scheinen beliebt, sich doch noch ein ideales Fädchen ans zierliche Beinchen binden, woran man ihn ein ganz klein wenig halten könnte, wenn er gar zu unstet sehnsüchtig herumflattert in Wind und Regen, die die Farbe beschädigen.

Zeichnen, das wird schon wahr sein, will viel geübt werden, bis man damit leidlich was sagen kann. Die Muttersprache jedoch hat man von frühauf hübsch plappern gelernt (und wie!), drum wird man auch bald was recht hübsches damit dichten lernen. Nur muß man sich umschauen, besonders in der Näh', und sich innerlich sammeln. Alle Dinge, die größten und kleinsten, stehen ja da, bräutlich geschmückt, und erwarten den Menschengeist, daß er sich mit ihnen verbinde; und so kann man wohl sagen: Wer eine hübsche Blume innig betrachtet und ihr Bild heimführt in das Kämmerlein der Seele, der darf sich nicht wundern, wenn die Folge davon ein Gedicht ist.

Herzliche Grüße an Alle, besonders an Ferdinanda, vom

alten nüdlichen, gemüthlichen, friedlichen
Onkel Wilhelm.

Wiedensahl. Januar 1893.

Prosit Neujahr!
Ob gut ob schlecht wird später klar.
Doch bringt's nur Gesundheit und fröhlichen [Muth
Und Geld genug, dann ist's schon gut.

Es ist ein lobenswerther Brauch:
Wer was Gutes bekommt, der bedankt sich auch;
Denn wer ist so, daß er es nicht
Sehr gerne hätt, wenn er was Gutes krigt. —
Z. B. in dieser Winterszeit,
Wo's manchmal friert mit Heftigkeit,
Wie oft schon rief ich:
„Ja, was ist dies?
Was ist mit die Fieß'?
Ist's Holz, ist's Glas?
O, welch ein infames Gefühl ist das!“
Nun kriegt ich die mollige Unterlage
Und fort ist die hinterfüßliche Plage.
Drum schreibe ich:
„Meine lieben, charmanten
Hochzuverehrenden Tanten,
Ich bedanke mich!“
Mit tausend Grüßen
Und warmen Füßen
Der Onkel Wilhelm

Mechtshausen. 28. XI. 1899.

Liebste Tante!

Ich danke Ihnen für die freundlichen Zeilen. Ihr Kärtchen aus Niederland erhielt ich. Bahnhöfe und Wirtshäuser werden dazumal hübsch voll gewesen sein, und da ich mich nun mal von meinen unbekannten Mitmenschen, denen ich ja blos alles Gute gönne, nicht gern mehr drängeln lasse, so bleibe ich daheim. Sie dagegen, zur Belohnung Ihres größeren Mutes, haben in Antwerpen viel schöne Vandyks gesehen, die man sonst nicht beisammen findet. Diese Herren von Ehedem haben ihr Sach zur Vollendung gebracht. Darum wollen wir's den Epigonen, wenn sie uns auch erst mal stutzig machen, doch nicht verdenken, daß sie aparte Wege einschlagen, um die Ellenbogen frei zu kriegen und sich auch ihrerseits bemerklich zu machen, ohne stets mit dem großen Maßstab gemessen zu werden, wobei sie immer zu kurz kommen. Aparte Kerls werden auch auf die Art was Erfreuliches leisten können. Und dann überhaupt die Welt hat Fieber. Unruhig, wie der Fieberkranke, wirft sie sich von einer Seite auf die andere, bis ihr auch hier wieder der Kopf zu heiß wird. So geht's in Kunst, Politik, Philosophie und sonstigen Dingen; und so wirds wohl weiter gehen, so lange der Patient noch lebendig ist. . . . .

Mechtshausen. 2. II. 1902.

Meine liebe Nanda!

Ja, und der siebenzigste Geburtstag! Das ist so eine Sach. Einem braven Bürgermeister zum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Beispiel, der sich sein lebenlang geplagt und geärgert hat, mag es zum Schluß seiner ruhmvollen Laufbahn willkommen sein, wenn ihm zu Ehren geredet, gegessen und getrunken wird, und wenn er so Gelegenheit findet, sich gerührt und herzlich zu bedanken. Bei mir aber, dessen leichte Betriebsamkeit man schon mehr als genügend gewürdigt hat, möchte doch eine solche Leichenfeier bei Lebzeiten ganz und gar nicht berechtigt sein. Überhaupt, ist denn das Altsein für die Leute, die damit behaftet sind, so was extra Lustiges, daß man ihnen mit hoppheh! dazu gratuliren kann? Ich finde nicht. . . . .

Mechtshausen. 16. X. 1905.

Meine liebe Nanda!

Du möchtest etwas hören über schlichte Frömmigkeit; ich will, wenn auch mit einigem Widerstreben, dir zu sagen versuchen, was ich denke darüber.
Gott, genannt Vater als Urquell alles Lebens, der grundgute Wille im Gegensatz zum Eigenwillen; der Unbegreifliche, von dem sich kein Bild machen läßt, ist begreiflich erschienen in Christo, der die armen leidenden Menschenkinder brüderlich zu sich ruft und über Kreuz und Tod hinaus ihnen nah ist mit seinem Geiste. Ihm, dem höchsten Vorbild der Liebe, suchen sie nachzufolgen in Demuth und Gebet, ohne Askese, ohne die Freud an der Welt zu verlieren, und gehen so der Ewigkeit entgegen in der festen Zuversicht, dort ihr Theuerstes wiederzufinden, das ihnen vorangegangen. Nicht durch Lustbarkeiten, nicht durch Weihrauch und äußere Zeremonien suchen sie sich zu betäuben in ihrem Schmerz, sondern inwendig, wissen sie, kommt das Reich Gottes. Goethe ruft sehnend den Frieden in seine Brust; Schiller sagt, daß die innere Stimme die hoffende Seele nicht täuscht. Und gewiß, nur in der Tiefe der Seele, mit Hilfe jener Kraft, die stärker ist als alle Vernünftigkeit, kann Trost und Ruhe gefunden werden. Mehr mag ich nicht reden darüber.
Unser Herbst hier kam naß und kalt und barsch; schon hat ein kleines Schneegestöber die Kinder ergötzt; weniger mich.
Wie oft muß ich denken an Dich! Herzliche Grüße, auch an Nelly von

Deinem alten Onkel Wilhelm.

PIERRE AUGUSTE RENOIR — GARTENPLASTIK. BRONZE
Im Besitz von Herrn Oskar Reinhart, Winterthur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ NAAGER DAS SCHIFF

ZU NAAGERS ZEICHNUNGEN

Die Zeichnungen, die wir hier veröffentlichen — man möchte sie Capriccios oder Venetianer Atelierszenen nennen — sind so ganz vom elementaren Wesen Naagers erfüllt, daß es mir angebracht erscheint, einmal nur über dieses Wesen einiges zu sagen und alles andere, was sonst über das reiche Schaffen dieses Malers, Bildhauers, Kunstgewerblers, Dekorateurs, Fabrikherrn, Tapetenerfinders, Architekten, Holzschneiders, Radierers, Kenners, Sammlers, Schriftstellers, Genießers und Schwärmers zu erinnern wäre, beiseite zu lassen, wenn es nicht gerade in Zusammenhang mit diesen Zeichnungen erwähnt werden muß.

Wer Naager kennt, wer jene große Ausstellung gesehen, die mir im Sommer 1923 (bei Heinemann in München) ein künstlerisches Ereignis wurde, weiß, daß manches, was er hier in großen Blättern uns vorlegt, damals in farbigen Gemälden zu sehen war: Landschaften, Straßen und Kanäle Venedigs, Prozessionen und Bettler, Dirnen und Heilige in fabelhaft großen Räumen und vor allem Maler beim Malen nach weiblichen Modellen.

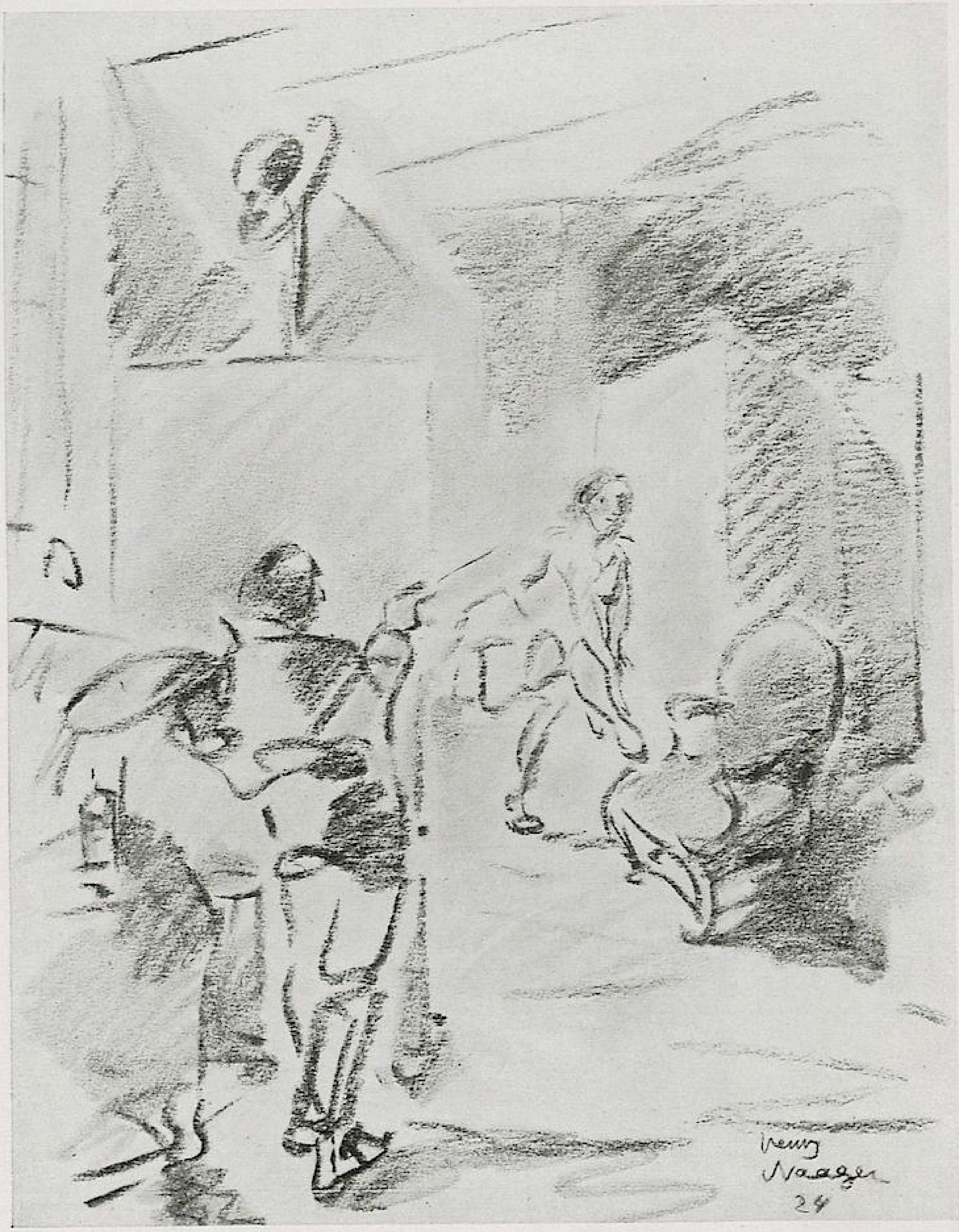
Lebhaft erinnern die Zeichnungen an den Genuß jener Ausstellung, die wie eine einzige unwiderstehliche Versuchung des farbigen, leichtsinnigen, lustigen Venedigs eines Guardi oder Magnasco wirkte, in dem jeder, ob arm oder reich, ein Künstler in immer anderer Art gewesen zu sein scheint, das Leben zu genießen.

Und damit sind wir mitten drin in der eigentlichen Welt unseres Franz Naager, in der Welt, der Seele, dem Rausch, den er uns mitteilt. Denn es malen auch andere sehr Ähnliches und wir haben Zeichnungen und Gemälde genug von „Malern im Atelier“, von Raufereien, von Straßenszenen usw. Und doch sehen alle diese Bilder ganz anders aus als die Blätter Naagers. Die Fülle der Bilderthemen, auch die Wahl der Themen, macht noch nicht den Naager aus, der einzig ist. Und die großartig-sichere Manier, das Virtuose und Sparsame seiner Malerei und Zeichnung ist auch nur ein Teil, wenn auch ein wichtiger seiner persönlichst erhaltenen Gabe, seines persönlich erworbenen Könnens. Also nicht das Wie und nicht das Was entscheidet hier, nicht das unverkennbar sichtbare, sondern das ganz eigene innere Leben, das Blut, das hier fühlbar wird, gibt Naager die einzigartige Stellung unter seinesgleichen. Denn wie er seine Maler und Modelle und Dirnen und Bengels und all diese selbstbewußten überlegenen Gestalten der Straßen und Ateliers und Spelunken und Paläste gibt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ NAAGER GONDELFAHRT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ NAAGER ATELIERSZENE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ NAAGER DER TOTENGRÄBER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

das kann niemand wollen. Das hat einer oder er hat es nicht.
Und wenn es auch unserer als nüchtern verschrienen Zeit durchaus nicht an Künstlern mangelt vom echten Blut des Dichters und Künstlers, so wird doch oft genug uns bewußt, wie weit der Weg von der inneren Empfindung bis zum Bilde. Die restlose Wiedergabe der ganzen inneren Fülle echter Empfindung — das bleibt schier immer und war immer ein Ereignis — gab immer unsterblichen Rang. Naager strotzt ja von Lebenslust und Lebenskunst und wenn er auch lange genug darum gekämpft haben mag; seine inneren Gesichte impetuoso ohne jede Falschheit niederschreiben zu können mit Griffel oder Pinsel — jetzt ist er so weit, jetzt kann er, wie kaum ein anderer, alles sichtbar, fühlbar machen, was er an Lebensfülle, an Humor, an Frische als künstlerischer Schauer ins Leben besitzt. Die Zeichnungen zeigen keine Hemmungen, die sich sonst einstellen zwischen Empfinden, Wollen und Ausführen. Er ist Dichter und Könner in Einem. Das eine muß er wohl immer gewesen sein, aber das andere ist er noch nicht gar so lange im gleichen Maße. Für jene Siebengescheiten ist das ja was Schreckliches: als Maler auch noch Dichter zu sein.
Aber versteht Naager nicht sein Handwerk wie irgendeiner als Maler wie Zeichner?
Wie drehen sich seine Körper, Köpfe, Augen. Wie lachen, trotzen, blinzeln, wüten, genießen sie alle, die Naager zeigt. Wie versteht er sich auf die Kunst des Abkürzens, Andeutens! Er betont nicht sichtbar, er verschleiert. Er experimentiert nicht in geistreichen Evolutionen, er trifft. Er hat nichts dekorativ Erzwungenes, nichts linear Absichtliches. Frei, leicht, spielend, sich verlierend in Traum und Schauen, lebt alles auf, wie eine andere, viel schönere, viel wahrere Wirklichkeit als die, in der wir Ähnliches, in der auch der Künstler nur Ähnliches gesehen haben mag, nie aber so viel, wie er uns gibt.
Man vergleiche nur recht tüchtig Werke ähnlicher Künstler, Bilder ähnlichen Themas, dann wird gewiß gefühlt, wie der eine zu viel gibt, der andere immer um etwas zu wenig, um jene reine freie Illusion zu schaffen, die erst aus Alltäglichkeit ins dauernd Ungewöhnliche führt. Leiden doch selbst Bilder guter Humoristen zu leicht durch ein kleines Etwas, das nicht ganz wahr, das erdacht, gemacht, und nur erstudiert ist.
So geübt Naagers Hand, erstudiert ist nichts auf den Zeichnungen, aber potenziert, transponiert ins Zeitlos-Wahre, ins erhöhte Dasein. Ist in seinen Blättern und Bildern alles Sehen. Es ist so potenziert, daß es ekstatisch wirken kann. Denn so wie Naager den Don Quijote gibt oder das halbentblößte Weib vorm Kaminfeuer oder den alten Maler, der nun statt Marquisen Dirnen malt oder den Plafondmaler oder die Galgenvögel, ist alles nur dichterisch wirklich.
Naager liebt nicht nur Magnasco vor andern. Er ist so etwas wie der Magnasco unserer Zeit. Aber keine Wiederholung. Denn viel mehr Dinge sind bei beiden ganz anders, als daß diese ähnlich genannt werden könnten. Aber über die Jahrhunderte hinweg verbindet sie das gleiche Blut und Temperament.
In jener Ausstellung Naagers, von der anfangs und s. Z. in unserer Zeitschrift eingehend die Rede war, — und von der leider fast alles sonst wohin, selbst in die Neuyorker Staatssammlung verkauft wurde, waren essende Bettlerbuben von so malerischem Wurf, von solcher Echtheit des Genießens, daß ich die Kunstketzerei nicht scheue zu sagen: das war unmittelbarere Kunst als die, von der Murillos so reale Bettelbuben zeugen.
In einer Hinsicht kommt mir Naagers Kunst vor wie eine Erfüllung dessen, was ein Wilhelm von Diez, mit dessen Kunst er entschieden verwandt, gewollt und erstrebt hat. Gewiß fehlte es dem nicht an Temperament, aber noch an einem Etwas, die ganze Ursprünglichkeit und Schau- und Lebenslust auch auf die Fläche zu bannen. Denn noch einmal sage ich: das Wesentliche der Naagerschen Kunst ist die Kongruenz von Temperament und Können, Sehen, Fühlen, Genießen und Darstellen.
All sein Schaffen erscheint nun wie Vorbereitung auf diese restlos freie Äußerung seiner mehr inneren als äußeren Welt.
Und wenn ich mir denke, in Jahrhunderten wüßte man nichts mehr von seinem Namen, dann wird man seine Werke zu sammeln anfangen unter dem Namen des „Meisters der lustigen Atelierszenen“.

E. W. Bredt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH

BÖHMISCHE LANDSCHAFT

Staatl. Gemäldegalerie, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER KUNST EINE SEELE!
AUS „CASPAR DAVID FRIEDRICH, BEKENNTNISSE"*)

Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo das Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen!
Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre!
Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist dein Bild!
Mit eignem Auge sollst du sehen und, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt: so gib es im Bild wieder!
So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll. Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können.
Nach dem Höchsten und Herrlichsten mußt du ringen, wenn dir das Schöne zuteil werden soll.

Nebensache hin, Nebensache her! Nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehöret unumgänglich zum Ganzen; darf also nichts vernachlässigt werden. Wer dem Hauptteile seines Bildes nur dadurch einen Wert zu geben weiß, daß er andere, untergeordnete Teile in der Behandlung vernachlässiget, mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muß und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden, ohne daß jeder Teil sogleich zu sehen sich aufdringt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache, sondern in der Anordnung der Dinge und Verteilung von Schatten und Licht.

Es ist Regel bei euch geworden, durch die schroffsten Gegensätze eure Gedanken auszudrücken. Ihr sucht Mannigfaltigkeit, verliert die Einheit und verirrt euch in Widersprüchen. Offenbart sich denn auch die Natur nur durch Gegensatz? Preiset ihr nur dann die Schöne des Morgens, wenn die Nacht zuvor stürmisch war? Oder glaubt ihr denn, daß wo Einheit ist, keine Mannigfaltigkeit sein kann? oder daß Einfachheit Leere ist?
Wem die Natur sich nicht offenbart im zartesten Einklang, sondern nur im schroffsten Gegensatz erkennt ihren Geist, dessen Sinn ist verschlossen für Kunst.

Wer will wissen, was einzig schön ist und wer kann es lehren? Und wer, was geistiger Natur ist, Grenzen setzen und Regeln dafür geben? O ihr trockenen ledernen Alltagsmenschen, ersinnt immerhin Regeln! Die Menge wird euch loben für die dargebotenen Krücken, wer aber eigene Kraft fühlt, verlacht euch.

Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß, zu erhaben, um es erfassen zu können. Das Abbild als Menschenwerk liegt näher den Schwachen und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung, daß das Abbild mehr gefalle als die Natur (die Wirklichkeit). Oder auch die Redensart: es ist so schön, als wenn es gemalt wäre; statt von einem Gemälde zu sagen, es sei so schön als wenn es Natur wäre.
Über den Hang so vieler Menschen, alles so im Gebiete des geistigen Unendlichen Liegende, sei es Wissenschaft oder Kunst, in beengende Formen zu schmieden: Jeden freien Aufschwung der Seele möchten die Engherzigen hemmen, damit hübsch alles auf betretenen und ausgetretenen Wegen einhergehe. Laßt doch, ihr weisen Herren, jedes Streben ungehindert seinen Weg gehen, denn selbst die Verirrungen führen am Ende doch noch zu etwas Gutem. Jede Zeit hat ihren guten und bösen Geist; erkenne nur das Bessere der Gegenwart und stelle nicht, wie viele jetzt wollen, die Vergangenheit als unbedingtes Vorbild für die Gegenwart auf. Warnen könnte man allenfalls, aber hindern sollte man nicht.

*) Caspar David Friedrich, Bekenntnisse. Ausgewählt und herausgegeben von Kurt Karl Eberlein. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PICASSOS KLASSIZISMUS

Die Themastellung verlangt zwei grundsätzliche Klärungen. Erstens: Was verstehen wir in diesem Zusammenhang unter Klassizismus? Zweitens: Wie fügt sich der so verstandene Klassizismus ins Gesamtwerk Picassos ein? Aus beiden Fragestellungen erhellt schon, daß es hier nicht um jene von der aktuellen Kunstliteratur als neoklassizistisch bezeichnete Malperiode Picassos geht, mit der der Künstler von 1917 ab auch seine Anhänger verblüffte. Und aus ihrer Beantwortung wird deutlich werden, daß hier ein das ganze Schaffen dieses Malers durchziehendes Prinzip zur Diskussion gestellt wird, das ohne gleichlaufende Zeiteinflüsse nicht zu erklären wäre.

Unter Klassizismus sei hier jenes klärende Prinzip verstanden, zu dem die Kunst immer wieder nach aufgeregten und sich in Idealismen verlierenden Zeiten zurückkehrt, wobei die Anlehnung an die traditionelle Klassik eine gewisse Regulatur verbürgt. Im historischen Klassizismus um 1800 ist diese Eigenart am kräftigsten hervorgetreten und so zu einem eigenen Stil erstarkt. Und hier zeigt sich auch sehr deutlich, welchen Anteil das Zurückgehen auf naturgegebene Formwelten an dieser Gestaltklärung hat, so daß man berechtigt ist, von einer idealistischen und einer naturalistischen Komponente des Klassizismus zu sprechen. Es ist eine innere Zucht, die im Klassizismus wirksam ist, ein Regulativ der Strenge und der Bescheidung. Aus solcher Einsicht lassen sich alle Merkmale des Klassizismus unschwer ableiten.

Wie fügt sich der so verstandene Klassizismus ins Gesamtwerk Picassos ein? Wir überschauen dieses Gesamtwerk. Drei Wesenskomponenten scheinen sich in ihm zur Einheit zu fügen. (Einheit trotz aller für den Oberflächenblick als Sprünge erscheinenden Wandlungen!): Das im Grunde treibende, zu starken Äußerungsformen gelangende Dekadenzgefühl, der alle Formen in ihre wirksamste Augensicht treibende Dekorativismus, und jener Klassizismus, der um 1917 die ganze Kraft des Bildnerischen in sich aufzusaugen schien. Um die komplexe Gestalt des Künstlers aufzuzeigen, müßten jetzt die Mischungen, die diese Komponenten miteinander eingehen, sowie die gegenseitigen Verstärkungen und Kompensationen, zu denen sie aufeinander wirken, aufgewiesen werden. Auch die eigentümliche Brechung, die jede dieser Komponenten durch das in der Tiefe treibende spanisch-maurisch-jüdische Blut erfährt, wäre zu beleuchten. Es wäre Anlaß zu einer umfanglichen Analyse. Hier kann nur die durchgehende Wirkung der klassizistischen Wesenskomponente Picassos betont werden. Nicht zum geringsten Grunde deshalb, weil in ihrem Walten jenes Wesensprinzip Picassos zum Ausdruck kommt, das am ehesten eine Weitung und Kräftigung dieses großen Talents zu einer mehr als nur aktuellen Wirkung verspricht.

Auch wenn uns der frühe Hang Picassos zum Klassizismus nicht aus Gesprächen und aus andern aufgezeichneten Erlebnissen verbürgt wäre, müßten wir ihn aus Bildern erkennen, die um die Jahre 1903—1905 entstanden sind. Die Räumlichkeit, soweit sie überhaupt empfunden ist, wird in die beruhigte Fläche gesammelt. Und sie, die Fläche, gibt ihr Innenleben ab an den Kontur, der als „gefühlte Linie" Hauptausdrucksträger dieses Sehens wird. Ein Bild wie das: „Knabe mit Pferd" (1905) ist für diese Art eines gemäßigten Klassizismus sehr bezeichnend. Es ist deutlich: Picasso wandelt auf Cézanneschen Spuren. Aber vielleicht ist es die Einwirkung des Dekadenzgefühls, was das elementare Sehen des Meisters von Aix hier ins Klassizistische erweicht. Und die gleiche Erweichung entfernt auch zugunsten einer klassizistischen Note von dem andern Pol plastischen Sehens: von Marées, an den man motivisch hier erinnert wird. Dessen räumliche Intensität wird hier auch durch eine leise dekorative Absicht neutralisiert.

Wie in den kubistischen Versuchen dieser Hang zum Klassizismus sich auswirkt, wurde an anderer Stelle ausführlich erläutert*). Was beim ersten Hören als Paradox wirkt, die klassizistische Grundnote des Kubismus, das wird bei genauerem Studium zur aufschlußreichsten Beziehung für das Wesen dieser Kunstrichtung und dieses Künstlers. Erst wer das peinliche Streben der Kubisten nach innerer Ausgewogenheit des Bildganzen als latente Klassik erkannt

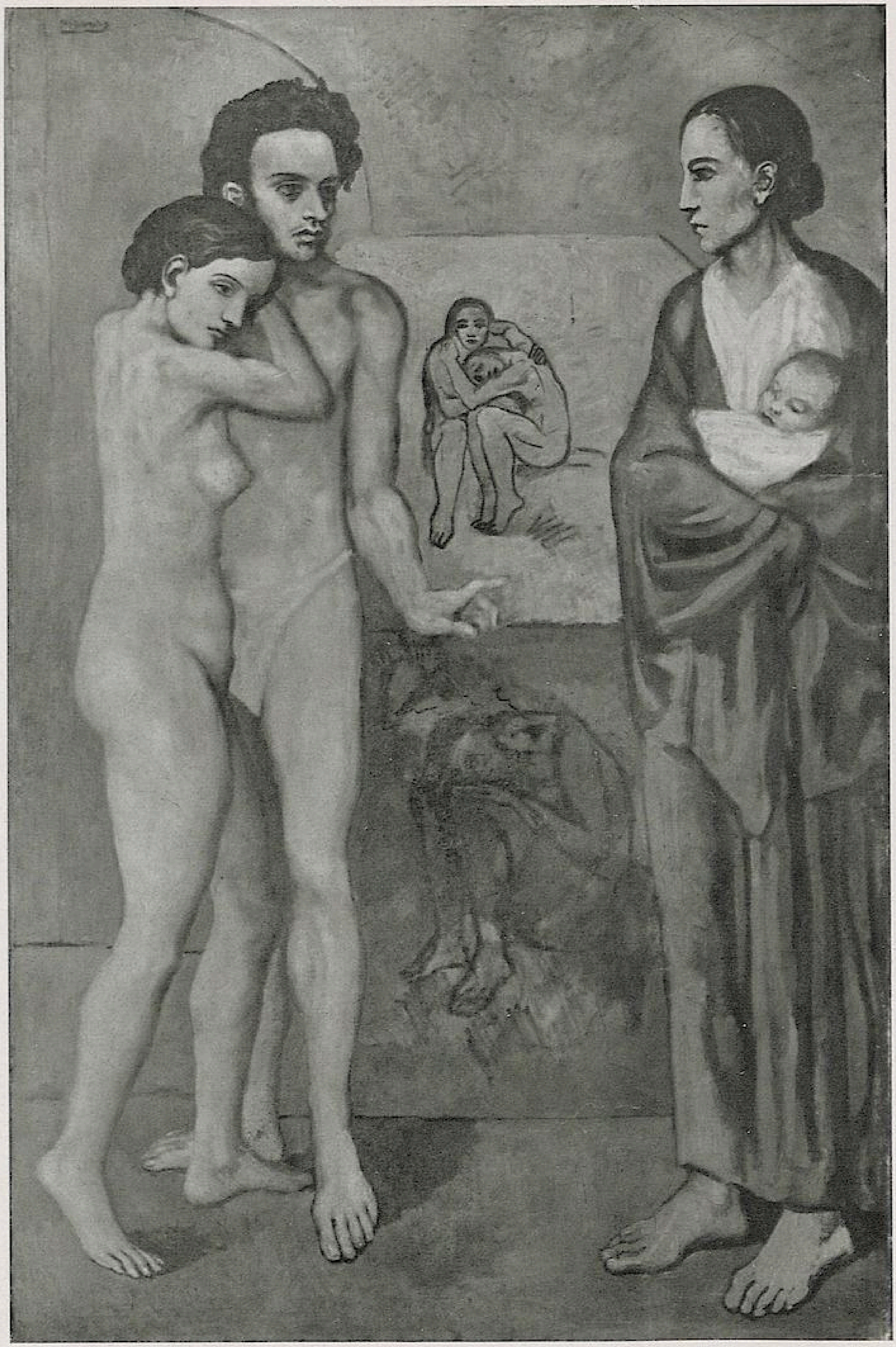
*) In dem Aufsatz: „Der Neoklassizismus in der jüngsten französischen Malerei". Im Jahrbuch für Philologie, München 1925.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO FRAUENBILDNIS. 1923

Mit Erlaubnis der Galerie Paul Rosenberg, Paris

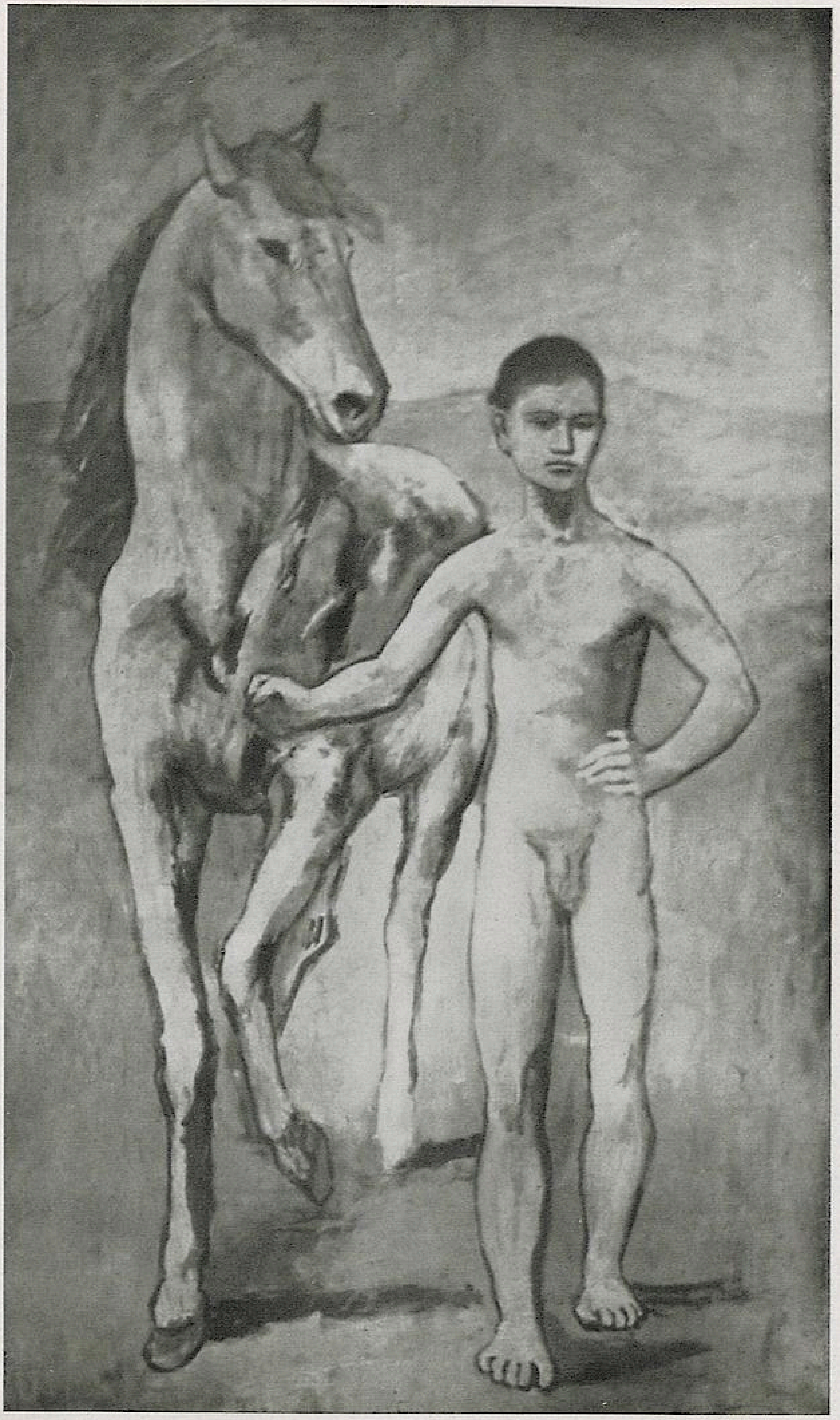
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PABLO PICASSO GROSSE KOMPOSITION. 1905

Mit Erlaubnis der Galerie Simon, Paris. — Besitz der Galerien Thannhauser, München/Luzern

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PABLO PICASSO PFERDEFÜHRER. 1905

Mit Erlaubnis der Galerie Simon, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO LIEGENDE. 1922

Mit Erlaubnis der Galerie Paul Rosenberg, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hat, vermag unter den Sprunghaftigkeiten der picassistischen Entwicklung die innere und notwendige Einheit einer Entfaltung wahrzunehmen.

Zu den Bildern von 1917 bis 1922 ist in unserem Zusammenhang wenig hinzuzufügen. Ihr Klassizismus ist — fast herausfordernd — deutlich. Fast wörtliche Übernahmen einzelner Formungen aus spätantiker Malerei tun dar, daß die Bezeichnung dieses Klassizismus als „Ingrismus" zum mindesten sehr einseitig wäre. Rückschauend wäre nur zu beachten, wie sich dieser Klassizismus gegenüber dem ersten von 1905 geläutert und gereinigt hat — zum Hauptteil kraft des inzwischen durchgemachten Stahlbads des Kubismus! Wie die Linie sich um wichtige Raumwerte bereichert, wie sie sich auch gefühlsmäßig gefüllt hat. Und wie sie trotz dieser Bereicherung die Fläche nicht mehr aufsaugt, wie im Gegenteil diese jetzt vollwertig neben der Linie besteht und in ihrem Innenrhythmus die Plastizität des Körperlichen voll ausdeutet. Vor allem, wie das Räumliche nun geklärt und gefestigt im naturalistischen Bildzusammenhang auftritt und die Wirklichkeitsfülle des Werkes behauptet. Das gleichberechtigte Nebeneinander der Elemente — Linie, Fläche, Raum, Farbe! — wird bis zur Naivität betont. Dabei doch nie der klare Gang klassizistischer Formführung durchbrochen.

Im heutigen Schaffen Picassos, das sich wieder der vom Gegenstand losgelösten Malerei zugewendet hat, erstarkt zusehends die dekorativistische Komponente. Aber auch sie nicht ohne kräftige Füllung mit einer das Auge beruhigenden, das Empfinden sättigenden Klassizität, wie sie sich aus jahrzehntelangen Bemühungen herausgeläutert hat. Vom Genußstandpunkt des Betrachters aus ist es vielleicht bedauerlich, daß Picasso heute schon wieder jenen Weg verlassen hat, auf dem ihm am ehesten eine komplexe, allgemein gültige Gestaltung seiner Wesens- und Weltmöglichkeiten zu gelingen schien. Wir meinen jene Versuche in Richtung auf einen klassizistisch normierten Realismus, wie er in dem schönen Harlekinbild von 1923 sich andeutete. Sicher ist es aber notwendig, vom Standpunkt einer schöpferischen Veranlagung aus, die sich nur in den ins Extrem gesteigerten Komponenten ihres Wesens persönlich gültig auszusprechen vermag.

Dr. Oskar Schürer

PABLO PICASSO — AKT (ZEICHNUNG) 1919

Mit Erlaubnis der Galerie Paul Rosenberg, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER

Man weiß nicht recht, wo man Max Oppenheimer (oder, wie er sich in charakteristischer Abkürzung seines Namens gern nennt: Mopp) unterbringen soll. Es weht etwas Internationales um ihn. Wien und Paris sprechen herein, und seine Kunst scheint mehr noch als die seiner Zeit- und Weggenossen rasch wechselnden Entwicklungsgesetzen unterworfen. Sein künstlerischer Charakter bewegt sich von Disziplin und Selbstzucht, die etwas Gesetzmäßiges, fast hätte ich gesagt: militärisch Unerbittliches hat, bis zur ausschweifenden Unbesorgtheit. So auch seine Technik — scheinbar wenigstens —: ich weiß, daß er seinerzeit das Bildnis Heinrich Manns in weniger als drei Stunden heruntermalte und daß er an seinem großen „Konzert" jahrelang saß: nicht, als ob ihm Komposition, Aufbau, Ausführung Schwierigkeiten bereitet hätten, sondern weil ihn technische, rein maltechnische Fragen in einem Grade und in einem Ausmaße beschäftigten, daß ihm eine zügige Durchführung und Vollendung dieses seines Hauptwerkes nicht möglich war. Kurz: Mopp ist eine Erscheinung nicht im Sinne der Unklarheit vor sich selbst, aber als schwer durchschaubare künstlerische Persönlichkeit für die Außenstehenden.

Indessen zieht auch er und zieht seine Kunst, wie alles, was problemartig ist, an und fordert zur Auseinandersetzung heraus. Eine Zeit, wie die unsere mag wohl zur Klarheit und Erkenntnis drängen, aber sie selbst ist nichts weniger als durchsichtig in ihrem Wollen und Leisten. Aus chaotischem Gewoge steigt viel Faszinierendes, aber wenig Positives und Definitives auf. Ich weiß nicht, ob die Mehrzahl der heutigen Künstler das Wesen der Zeit erschöpft. Viele weichen thematisch Problemen aus, die uns angehen, die uns in unserem Interesse tiefer fassen könnten, als es Blumensträuße und Gebirgsseen oder Hafenbilder vermögen. Man mag sagen, das sei eine äußerliche Auffassung — es mag so scheinen. Aber die Richtung, die die Kunstproduktion — ich wähle dieses Wort mit aller Absicht — neuerdings einschlug, gibt dem recht, der der Meinung ist, das Inhaltliche, Stoffliche, Thematische der Kunst werde einer neuen künstlerischen Generation, der, die jetzt heraufzieht, nicht so gleichgültig und nebensächlich sein wie der gegenwärtigen. Das Wort und der Begriff „Neue Sachlichkeit", die den Expressionismus und seine Verzögerungen und Nebenerscheinungen ablösten, deuten darauf hin, und man hat schon wieder eine Gruppe solcher oft mehr als naiv sich gebärdenden, die Gebilde wie aus der Spielzeugschachtel herausholenden Neorealisten beisammen, die sich nun als Gonfalonieri des „Neuesten vom Neuen" in der Kunst fühlen.

Man muß diese Strömungen und Strebungen, Irrungen und Wirrungen einen Augenblick überdenken, muß dies alles: den französischen Impressionismus und den von deutschen Idealisten mit Inbrunst hochgezogenen Expressionismus, die rührend-ergreifende Gestalt des alten, gebrochenen und doch malerisch noch so lebendigen Corinth, den Übergang zum neuen Realismus und die geistigen und sozialen Voraussetzungen für diese Flucht der Erscheinungen, sich zu einem Ganzen bilden, und hat dann den Hintergrund, vor dem sich Oppenheimers Schaffen abspielt und ohne den es sich nicht abspielen könnte. Das rasende Tempo und die Mannigfaltigkeit und Buntheit dieser Entwicklung ist auch in seinem Schaffen. Aber es ist das Außerordentliche, daß er bei dieser Entwicklung nicht einer der Genießenden ist, nicht einer, der nur Nutzen ziehen will. Er hat sich nicht in ein gemachtes Bett gelegt und verzehrt nicht die Früchte mit dem Behagen des Erben. Sondern er gehört seit mehr als zwei Jahrzehnten zur „Spitzengruppe"; er ist immer vorne dran und bahnt Wege. Im Grunde ist er einsam und stellt sich auf sich selbst, und was er malt, zeichnet und radiert, das geschieht nicht um der anderen, sondern um seinetwillen: nicht aus Egozentrik im ethischen Sinne, sondern aus der Erkenntnis, daß nur jene Leistung Wert hat und die Gewähr der Dauer in sich birgt, die mit Persönlichkeit, mit Individualität, mit dem Ego förmlich geladen ist.

Also: Im großen und ganzen den Verlauf der Kunstentwicklung unserer Zeit in seinem Schaffen spiegelnd, stets aber an der Spitze, gleichsam witternd, was dem Geist der Zeit entspricht, Stoffe von Bedeutung wählend und gestaltend, in technischen Dingen heute von großer Peinlichkeit, dies alles auf den Nenner einer aparten, sehr zarten, aber um ihrer Eigenart willen dennoch markanten Eigenart bringend — so erscheint

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER

BUSONI AM KLAVIER. 1916

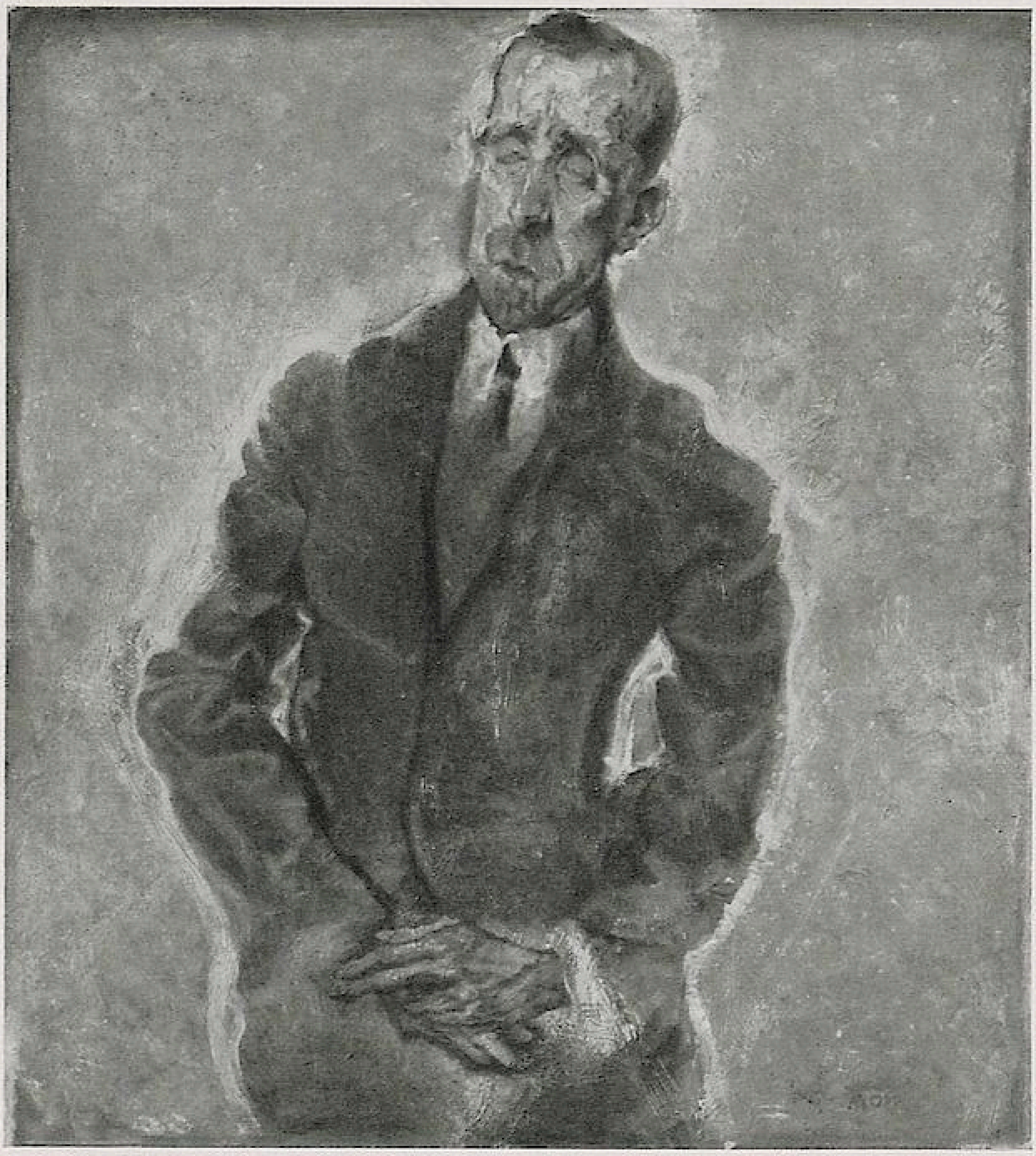
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER JUDITH. 1908

Max Oppenheimer in seinem Werk. Unbedenklich stelle ich ihn zu jenen Künstlern, die mir als Repräsentanten des gegenwärtigen künstlerischen Schaffens erscheinen. Ich glaube, daß sein Werk die Zeit überdauern und künftigen Generationen ein Kulturspiegel sein wird. Allerdings wird man dann nie vergessen dürfen, daß Mopp unsere Zeit durch sein lebhaft bewegtes Temperament sah.

Aus Wien kommt er; 1885 ist er dort geboren und entstammt einer Blutmischung, in der Brünettes und nordisch Blondes zusammenschlug. Die Wiener Akademie, an die er mit fünfzehn Jahren kam, gab ihm nichts, obwohl ich empfinde, daß in Oppenheimers Anfängen da und dort Klimt aufblitzt und daß es gewisse Parallelen zu seinem jüngeren Landsmann Egon Schiele gibt. Ein paar Studienjahre in Prag folgten. Dagegen bedeutete das Studium Rembrandts einen unerhörten Auftrieb, und der Umgang mit dem Wiener Literatenkreis, mit Altenberg und den Musikern geistige Bereicherung, Eintiefungen und bewirkte eine Reihe eigenartiger, oft wie literarische Essays anmutender Porträtleistungen. Berlin und München reihten sich an, auch hier Umgang mit hochstehenden, impulsiven, einen ganz mit künstlerischen Energien geladenen jungen Mann mächtig vorantreibenden Menschen: der Cassirer-Kreis, Strindberg, die Durieux, die Brüder Mann. Dies bestimmte die soziale Melodie seiner Kunst, wie auf der anderen Seite der Greco-Taumel, der damals ganz Europa erfaßte, auch an Oppenheimer nicht ohne Eindruck vorbeiging: von einer „Kreuzabnahme" 1910 entstanden, strahlt verzücktes, blutrünstiges, mystisches Christen- und Hidalgotum aus. 1911 brachte eine Ausstellung bei Thannhauser in München dem Künstler zwar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

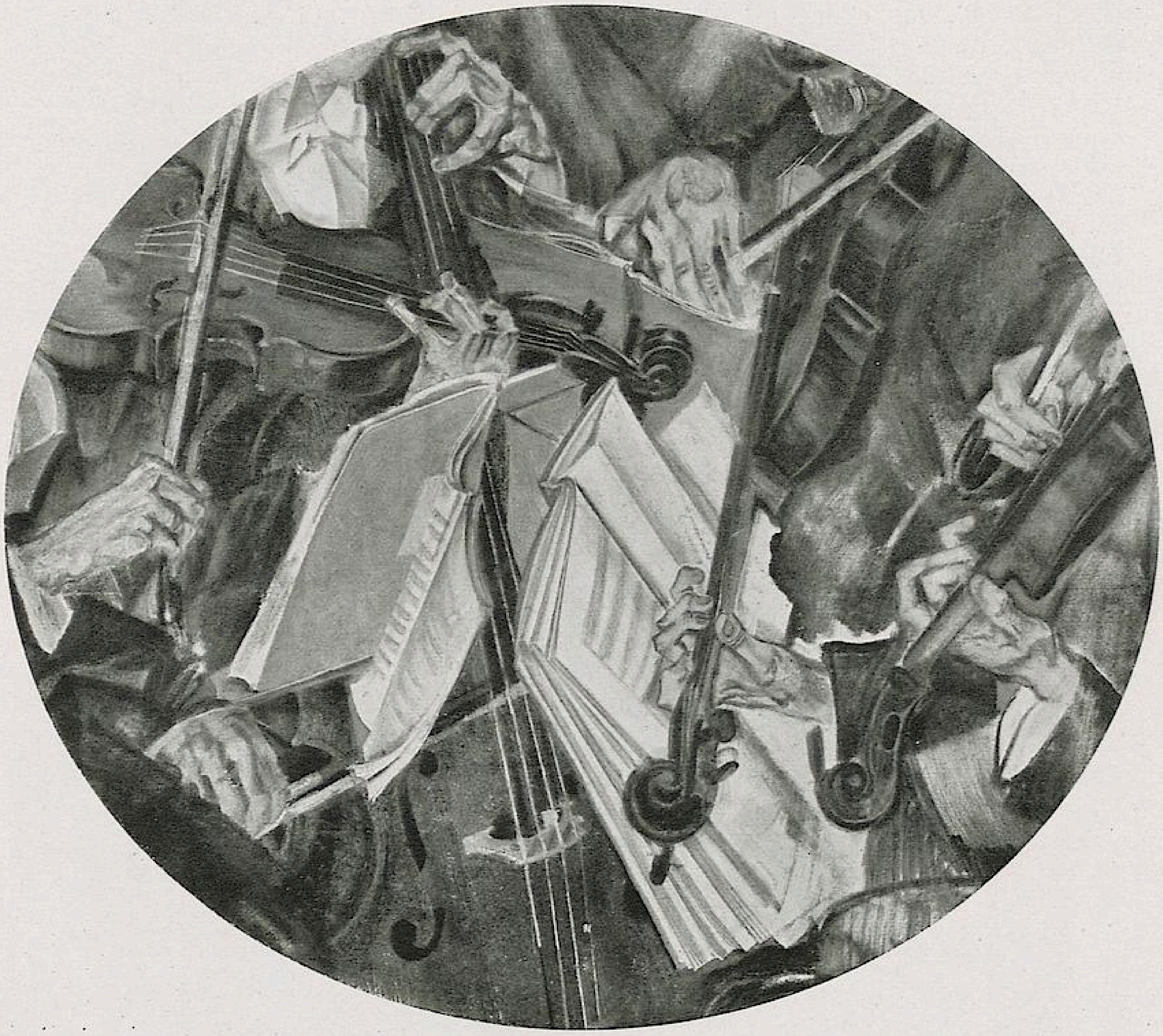


MAX OPPENHEIMER HEINRICH MANN. 1911

manche Anfeindung, aber sie war auch die erste starke Manifestierung seiner Persönlichkeit; das gleiche Jahr zeitigte die Monographie von Wilhelm Michel über Oppenheimer als vorläufigen Schlußpunkt einer Entwicklungsphase, die heute schon weit, weit zurückliegt.

Nun griff der Künstler zur Radiernadel. Neben Bildnissen, die oft mit wenigen, sehr berechneten Strichen ein ganzes Menschheitsbild aufreißen, radierte er damals für die Pan-Presse zehn sehr feine Napoleon-Blätter zu Heines Buch „Legrand“, eine Kreuzigung, Geißelung, eine Operation in verschiedenen Variationen und war in einem reichen Schaffen eingebaut, aus dem ihn der Krieg riß. Er ertrug die Erschütterungen und Aufregungen der Kriegszeit weder in Berlin noch in Wien, sondern zog sich 1915 todkrank in die Schweiz zurück. Mehr als früher wandte er sich fortan der malerischen und graphischen Darstellung eines Themas zu, das ihn von jeher im Tiefsten bewegte, das ihn selbst angeht und die andere Seite seines Künstlertums ausmacht: der Musik. An Kammermusik hat er besonderes Interesse, sie ist ihm zum Lebenselement geworden. Es verstand sich wie von selbst, daß er Musiker mit Vorliebe porträtierte und schließlich darüber hinaus Gruppenbildnisse von Musikern gab, bis er zuletzt ein großes Orchester mit allen Details auf ein Riesenbild setzte. Das waren nun aber keine Musikerbildnisse und Musikbilder im üblichen Sinn. Als Max Oppenheimer den großen Pianisten und Vorkämpfer der modernen Musikbewegung Ferruccio Busoni porträtierte, da wurde dies ein Gemälde, das man als die malerische Inkarnation der Klaviermusik ansehen muß. Ein unerhört geistreicher Kopf, aus dem Gedanken sprühen, nicht minder geistreiche, gescheite, bis an die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX OPPENHEIMER KLINGLER-QUARTETT. 1916

Im Besitz der Staatsgalerie, Wien

27*

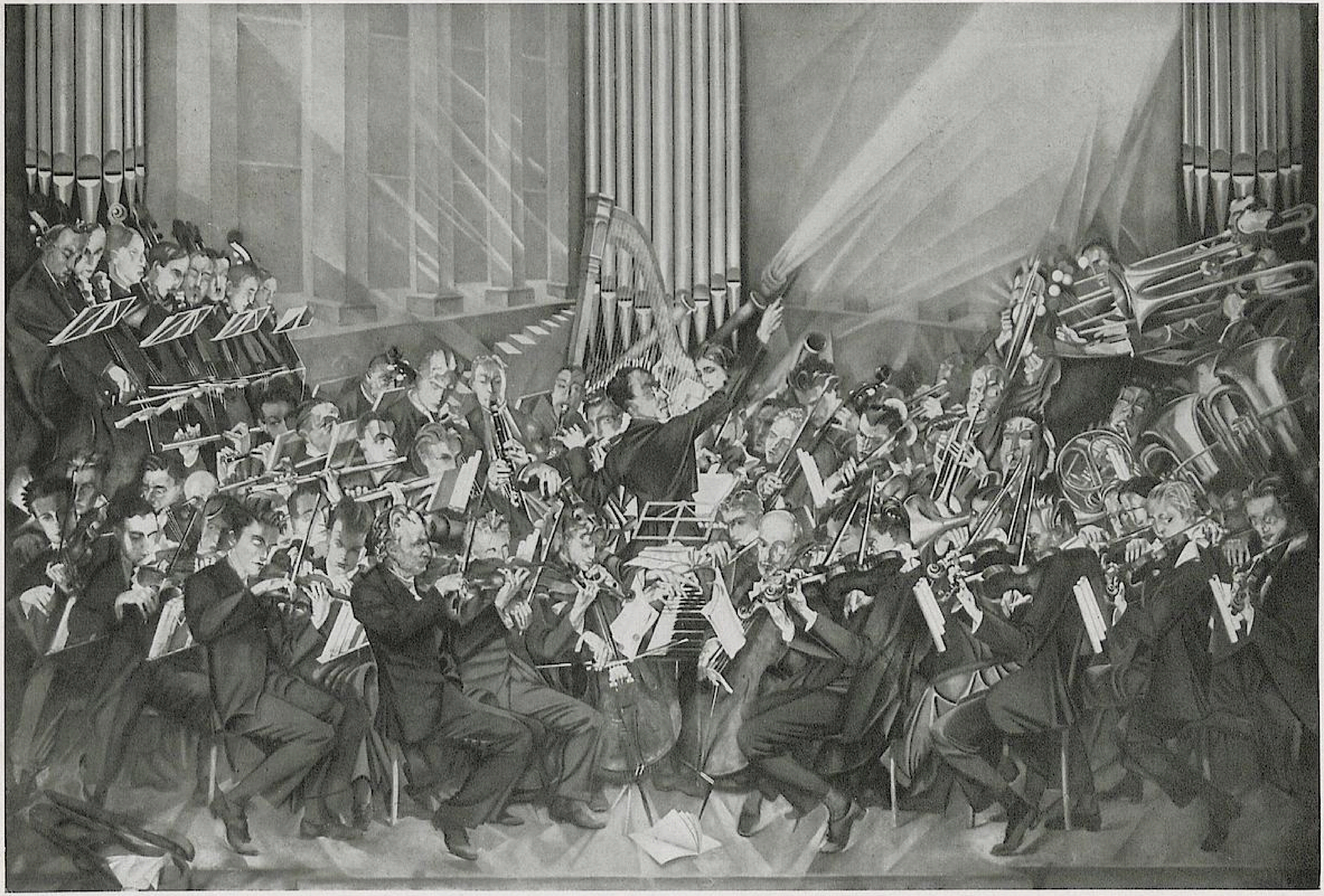
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Grenze des Phantastischen gesteigerte Hände, unter denen Musik gleichsam hörbar ausströmt, in Hintergrund und Beiwerk aber eine solche Fülle von Steigerungen, Parallelen, Verstärkungen und Kreuzungen, und dies alles in einer so reichen, meisterhaften Technik, die Oppenheimer den Geheimnissen der deutschen Maler des 16. Jahrhunderts entwand, daß man wie vor einem Rätsel steht. Man schaut zurück zu dem etwas verzückten Bildnis Heinrich Manns von 1911 und zu dem auf starken sinnlichen Reiz gestellten Porträt der Durieux und erkennt die Weite des Weges in einem Jahrzehnt. Aber man vermißt nicht minder die Spannung, die zu dem überlebensgroßen Bildniskopf Thomas Manns hin besteht, zu einem verblüffend sachlichen, ernsten Werk, das Oppenheimer 1926 gelang. Die Quartette Heß, Klingler und das Rosé-Quartett hat Mopp in der Folge porträtiert. Auch hier sind es nicht Bildnisse, die die Physiognomien wiedergeben, sondern seelische Porträts und Analysen. Deshalb sind auch alle Linien und Flächen in ihren Beziehungen, ist jeder Farbfleck in Hinblick auf das Bildganze unendlich wichtig, denn hier will Mopp nicht nur malen, sondern mit Formen und Farben musizieren, und die Musiker selbst sind ihm nur ein Vorwand. Wie sehr, das beweist das Ovalbild, das die Hände des Klingler-Quartetts zeigt, Hände, die sich um die Hälse der Instrumente krampfen.

In dem monumentalen Wandgemälde „Das Orchester" gipfelt Oppenheimers Schaffen nach der Richtung seiner Malerei. Inmitten eines

MAX OPPENHEIMER DER SCHREIBTISCH. 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX OPPENHEIMER ORCHESTER. WANDGEMÄLDE. 1921—23

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER EIER. 1925

Orchesters, das eine Sinfonie zum Vortrag bringt, der Dirigent Gustav Mahler, an dessen Vierte und zwar an die Stelle mit dem Motiv aus „Des Knaben Wunderhorn“ gedacht ist, um ihn alle Instrumente in feurigem Impetus losschmetternd, ein starker Wille alle beherrschend und alles zum stärksten Rhythmus, zum imposantesten Ausdruck peitschend. Nicht zuletzt den Maler, der in diese Arbeit all sein Können und Wollen hineinlegte. Detailstudien gingen voraus. Jeder dieser Köpfe ist gesehen. Da sind bekannte Menschen, auch Meister Hodler ist auf dem Bild, er streicht die Baßgeige. Die Komposition ist klar, und man übersieht den Riesenkörper mit einem Blick. Alles ist wohlüberlegt und angeordnet wie eine Sinfonie, und wie diese erklingt das Bild in der schönen Selbstverständlichkeit, die nur einem ganz gelungenen Werke eigen ist.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER ROSÉ-QUARTETT. 1925

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX OPPENHEIMER AUGUST STRINDBERG. 1912
Mit Erlaubnis von Fritz Gurlitt, Berlin

EIN NEUER KUBIN*)

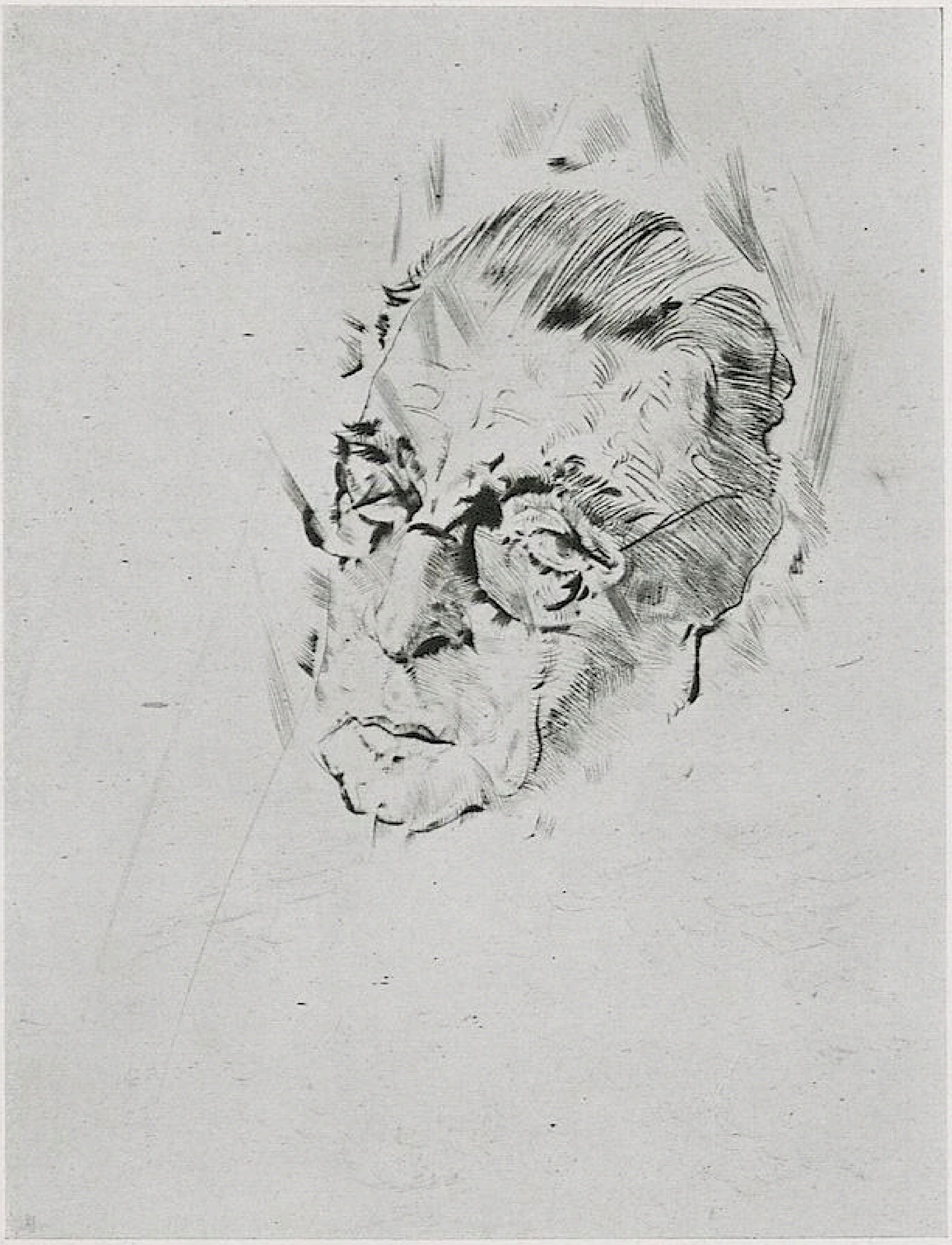
Die „Rauhnacht“ zähle ich zu den glücklichsten, größten und reichsten Werken Kubins. Und das alles im mehrfachen Sinne dieser Worte. Der Künstler hat hier einen der merkwürdigsten Fieberträume zu einem großen, in sich geschlossenen, schier panoramaartigen Bilde gestaltet. Der Reichtum des Ganzen ist unsagbar. Ist unheimlich — wie so vieles in den Szenen unheimlich, gruslich, furchtbar ist und doch immer grotesk gewinnend und reizend zum Lachen, zum Staunen und Fragen.

Ich lese aus den Blättern, wie aus einem unerschöpflich reichen Buche des Lebens — erfreut und versöhnt selbst bei schlimmsten Schilderungen durch ganz erstaunliche künstlerische Größe, Stärke, zumal durch die künstlerische Schönheit der zeichnerischen Handschrift Kubins. Gerade diese zeigt uns Kubin auf der Höhe der alten Meister.

Schade nur, daß das wohl fünf Meter lange Bild in einzelne Bilder zerschnitten werden mußte, so daß durch die großen Interruptionen der

*Rauhnacht. Dreizehn Steinzeichnungen von Alfred Kubin. Mit einem Vorwort von Alfred Stoeßl. Berlin 1925. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiserverlag.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX OPPENHEIMER ARCHITEKT PETER BEHRENS

Mit Erlaubnis des Graphischen Kabinetts „Bukum" A.-G., Wien

Genuß des Zusammenhanges gestört wird. Das gilt besonders von der Landschaft, deren große Konzeption, deren wundervolles Gesicht oft so zerschnitten werden mußte — (um auf den Stein zu kommen) — daß nur erst durch sorgfältiges Nebeneinanderlegen mehrerer Blätter Kubins erstaunliche Höhe als Landschafter genossen werden kann.

Und welch köstliche landschaftliche Vielartigkeit: Vorstadt und Wüste, Bergreihen und Täler, Seen, Fabriken, Hütten, Schlößchen, Terrassen, Tempelchen, moderne Badehütten, Brücken, Wege, Wälder, Inseln. — Und darin und darüber in den Lüften eine Fülle phantastischer Gestalten und Ereignisse.

So vieles auch hier an sich durchaus aus der realen Welt—Sterngucker, Jäger, Damen, Dirnen, Fischer, Galane oder Weltkrieger — durch das Wie, das Beziehungslose oder Beziehungsfremde zur Umwelt oder zu Raum und Zeit wird fast alles wundersam, wird uns alles fern und vertraut, wirkt alles wie Mischung aus Traum und Leben. —

Ist das Friedhöfchen mit dem Liebesantrag der Toten und der nackten Dirne, die zuhorcht und lacht, grotesk-humorig, ist das Boot mit den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

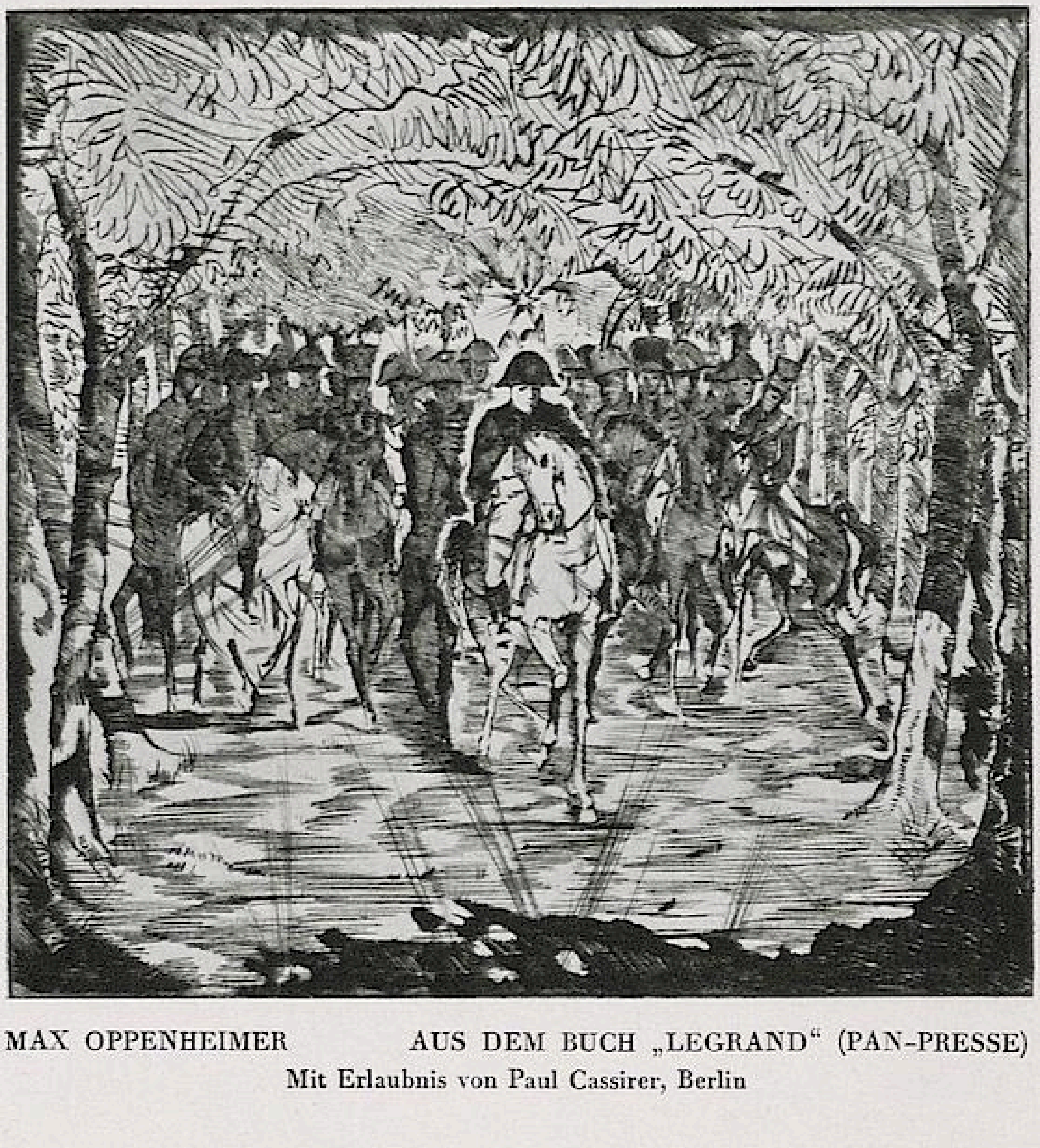
Verschleierten auf dem rauschenden Hochwasser voll Geheimnis, wird die große Szene bei dem Gehenkten mit der tierischen eklen Menschenfresserin entsetzlich, — entdeckt man wieder staunend in der Zisterne ein grinsendes stummes Ungeheuer, oder lacht laut über die Gänse, die unterm Bett im Freien goldenes Naß schlürfen .... Doch genug. Die tausend Geschichten und Gestalten beschreiben, hieße ihnen das ganze volle Leben nehmen, denn was ein Künstler wie Kubin erzählt, ist immer Dichtung, ist nicht optisch-mechanische Reihung von Tatsachen, ist das denkbar Entfernteste von Kinematographie.
Kubin ist in der Tat ein Großer. Die „Rauhnacht" sagt es klar und zwingend. Ich wüßte keinen, der diesem unerschöpflichen Phantasten die Wage halten könnte und gleichzeitig ein so großer Meister der Zeichnung ist.

E. W. Bredt

ZUM AUFSATZ ÜBER DIE NEUERWERBUNGEN DER BAYER. STAATSGALERIEN (Februarheft)

Es war die Meinung ausgesprochen, die von Leibl nach dem Schäferpaar von Rubens gefertigte Kopie sei vor 1870 entstanden. Wie sich aber aus den Kopierbüchern nachweisen läßt, hat Leibl seine ganz als selbständiges Kunstwerk zu wertende Kopie nach seiner Rückkehr aus Paris im Herbst 1870 ausgeführt: sie ist unter dem 26. Oktober 1870 im Kopierbuch der Alten Pinakothek eingetragen und unter dem gleichen Datum eine Kopie nach demselben Bild, die Theodor Alt gemalt hatte.
Gleichzeitig sei berichtigt, daß nicht die Menzelschen Erben in ihrer Gesamtheit seinerzeit der Neuen Pinakothek die so wertvollen Bilder und Studien Menzels geschenkt haben, sondern es sich um die hochherzige Schenkung von Fräulein Krigar-Menzel handelt.

A. L. M.



MAX OPPENHEIMER AUS DEM BUCH „LEGRAND" (PAN-PRESSE)
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES SCHIFFNER

Man könnte Schiffners Kunst, die sich weder mit Göttern, noch mit Propheten, noch mit Heiligen befaßt, dennoch religiös nennen. Freilich die Religiosität der Vergangenheit ist ihr ein fremdes Land. Diese Religiosität, die in die Mitte des Seins den Menschen stellt. Bei den Hellenen den glücklichen Menschen aus den gebietenden Volksschichten, der in unbekümmerter Lust darauf bedacht war, seinen herrlichen, gesunden Körper zu genießen. Jedes Bildwerk, das sie hinterlassen haben, zeugt laut von der Wonne des Daseins oder von dem Schmerz, es hingeben zu müssen. Nach ihnen rückten die Unterdrückten in die Führung ein. In der christlichen Kunst liebt man es, die Lust am Dasein zu leugnen. Aber so groß der Unterschied auch ist — der Mensch steht im Mittelpunkt auch der christlichen Welt. Daher haben die Märtyrer und Heiligen diese sieghafte Gewißheit, die ihre Leiden zum Bachanal oder zur Quelle stiller Lust umzufärben scheint. Wir haben uns seitdem sehr gewandelt. Der Mensch hat seinen Thron verlassen. Wir können an unsere Wichtigkeit in der Welt nicht mehr glauben. Wir ahnen mehr von der Größe der Schöpfung als irgendeine frühere Zeit. Gott hat sich uns gewaltiger offenbart als unseren Vorvätern; aber in einem kühleren Lichte. Und wir sind klein geworden. Das ist die Religiosität unserer Tage. Und auch ihr Spiegel ist die Kunst. Gerade das ist das Bezaubernde an den Schiffnerschen Bildwerken, daß der Hauch des modernen Geistes ihnen so rein von den Lippen strömt. Seine Menschen sind sehr jung. In dem Alter, da die Menschen zum Bewußtsein ihres Lebens erwachen. Sie stehen in den Jahren, in denen so viele bunte Schleier zerreißen, in den Tagen, an denen der Mensch zum erstenmal vor dem Leben erschrickt.

Alle diese jugendlichen Menschen stehen still und versunken da, einige bewegt durch den inneren Aufruhr, andere unbewegt. Alle leiden sie unter der Last des Seins, ernst und voll tiefen Gefühls. Es gibt da keine genrehaften Motive, keine Sandalenbinder, keine Badenden, keine Ringer. Sie stehen da, unter der Last eines drückenden Schicksals, aus dem es für die Lebenden kein Entrinnen gibt. Und doch immer neue Wandlungen, vom Verzweifelnden, vom Verzagenden bis zu dem Wehmütigen, ja bis zu dem Verbitterten. Das Gefühl fließt durch alle diese Gestalten so lebendig, daß es ganz von ihnen Besitz genommen hat. Niemals eine leere Phrase, niemals eine schöne Geste um ihrer Schönheit willen. Aber gerade diese Wahrhaftigkeit macht ihre Schönheit aus. Dabei kommt die flache Behandlung dem starken Ausdruck sehr zu statten. Auch die handwerkliche Sauberkeit, die kein Mißbehagen aufkommen läßt, von einem Steckenbleiben im Gewollten kann nirgends die Rede sein. Eine vollkommene Beherrschung des Handwerklichen und ein männlicher Ernst verbieten alle kläglichen Versuche.

Die gleichen Vorteile eines überaus sicheren Auges und einer geschickten Hand voll Takt und Feingefühl kommen dem Künstler auch auf dem anderen Gebiete zustatten, das er pflegt: Das ist die Tierplastik.

Es sind durchweg kleine, aber unübertrefflich schöne Dinge von außerordentlichem inneren Leben und einer seltenen Wohlabgewogenheit. Kann man denn von Großartigkeit reden, wo es sich mit wenigen Ausnahmen nur um Bildwerke von halber und noch weit geringerer Lebensgröße handelt? Möge sich jeder diese Frage selbst beantworten. Die Schiffnersche Kunst verträgt räumliche Größe, das ist gewiß. Die Größe der Gesinnung, die Ausgeglichenheit der Formen dürften in großen Abmessungen einherschreiten; es stände ihnen besser an als vielen Bildwerken mit einfachen Bewegungsmotiven. Aber sie bedürfen der äußeren Größe nicht notwendig. Sie haben kein Pathos, und es darf wohl vermutet werden, daß sie in ihrer Anspruchslosigkeit zu einer breiteren Menge nicht sprechen würden. Es ist eine Kunst, die für die Stille geschaffen ist, für die Feierstunden derer, welche keine Symbole im landläufigen Sinne des Wortes lieben. Darum mögen seine Werke gern im stillen Raume stehen und den Empfindungen Einzelner Form und Sinnbild sein. Sie sind Zeugen der Kunst unserer Tage.

Hans Günther

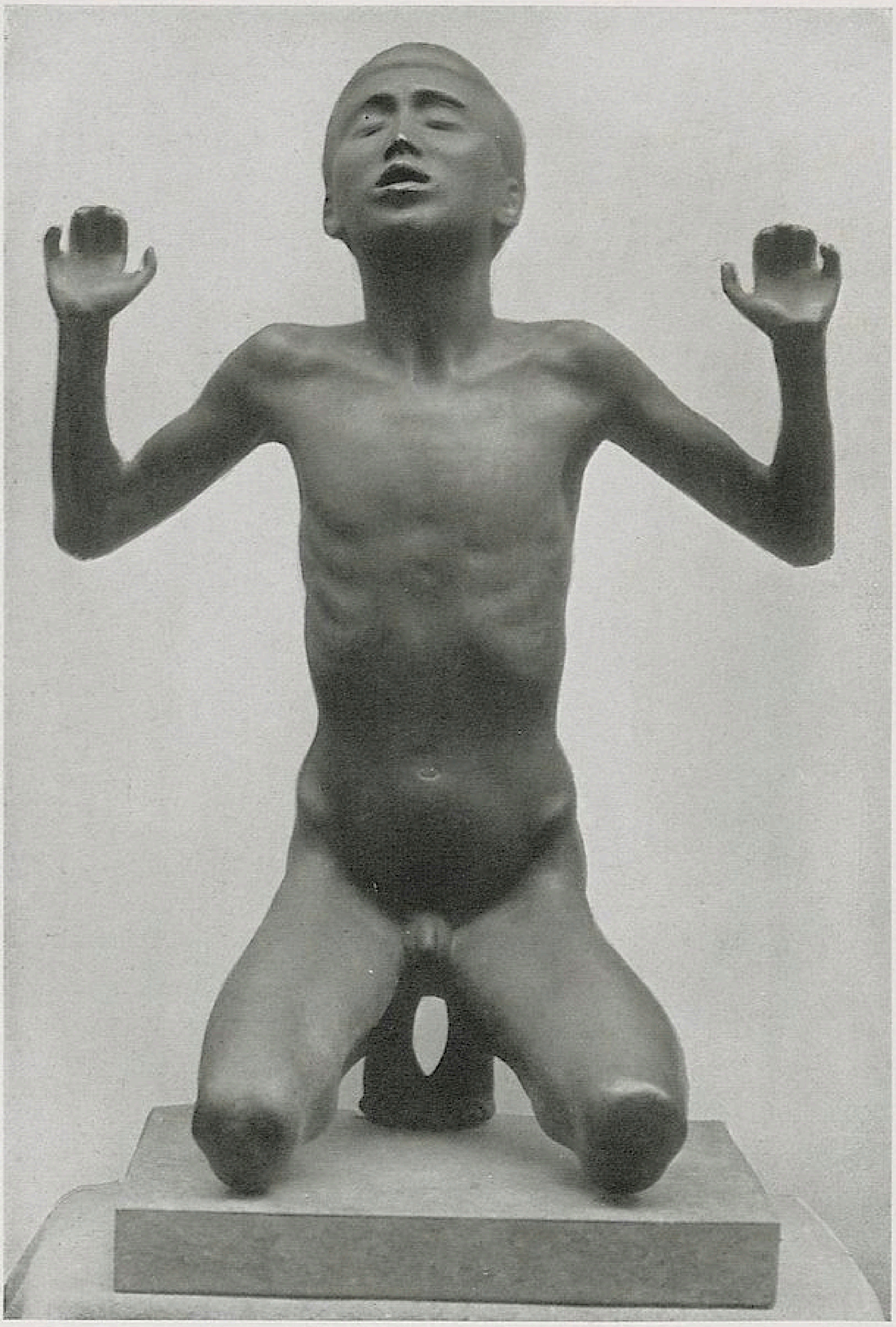
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES SCHIFFNER „HERBEISEHNEN.“ BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANNES SCHIFFNER „ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE.“ BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANNES SCHIFFNER BETENDER KNABE. BRONZE

NEUE KUNSTLITERATUR

Joachim von Sandrarts Akademie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Herausgegeben und kommentiert von Dr. R. A. Peltzer. G. Hirth's Verlag, München.

Nicht nur der Forscher, sondern jeder einigermaßen historisch eingestellte und künstlerisch interessierte Laie wird dem Herausgeber um dieser Ehrenrettung unseres „ersten deutschen Kunstgeschichtsschriftstellers" willen Dank zollen. Dem Forscher wird in der Tat, worauf die Absicht Peltzers zielt, dieser so wichtigen Quelle die ergiebige und erfolgreiche Heranziehung wesentlich erleichtert. Denn in gewohnter gewissenhafter und vorsichtiger Weise hat der Gelehrte, der sich mit seinen historischen kunstwissenschaftlichen Arbeiten einen Namen gemacht hat, das etwas unhandliche, aus drei Hauptteilen bestehende

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

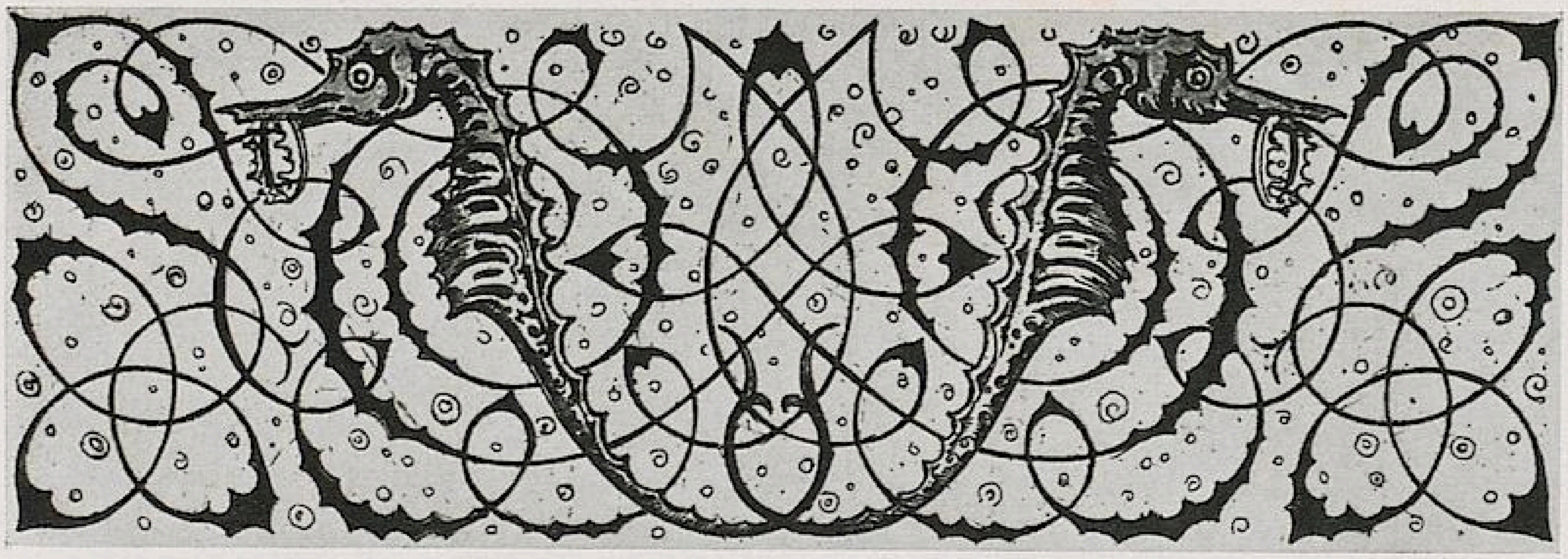
Material vereinfacht. Diese Sichtung von fachkundiger Hand bringt alles Wesentliche und alles auch heute noch Lebendige aus Sandrarts umfangreichem Werk. Auch wird man über Sandrarts Leben und seine Bedeutung als Maler gut unterrichtet und auf die Quellen aufmerksam gemacht, aus denen Sandrart seinerseits schöpfte. Die eigentliche Forscherarbeit steckt bescheiden in den 1673 Anmerkungen. Hier werden die zahlreichen Irrtümer und Verwechslungen richtiggestellt, hier findet man die einschlägige Literatur und die ergänzenden biographischen Notizen. Der Kunstliebhaber aber wird Sandrarts sehr persönlichen Text mit Vergnügen lesen. N.

Dr. Alfred Salmony, Chinesische Plastik, ein Handbuch für Sammler. Berlin W 62, Richard Carl Schmidt & Co., 1925. 172 Seiten mit 129 Textabbildungen. Geb. M. 8.—.

Als 26. Band der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler erschien das Büchlein von Salmony. Durch den Rahmen der Sammlung ist sein Charakter schon einigermaßen bestimmt. Es wird der Versuch gemacht, den zugänglichen Stoff wirklich historisch zu ordnen. Die Art der üblichen Veröffentlichungen über chinesische Kunst, die einige Dutzend mehr oder weniger bekannter Abbildungen zusammenstellen und dann irgendeine mehr oder weniger phantastische Einleitung über China, seine Kultur, sein Schriftsystem, seinen Ackerbau, seine Wirtschaftsverhältnisse und noch einiges andere davorsetzt, war für diese Veröffentlichung nicht angängig. Man ist dem Verfasser Dank schuldig, daß er sich seiner Aufgabe wirklich bewußt war. Selbstverständlich ist es heutzutage noch nicht möglich, eine absolut zuverlässige Geschichte der chinesischen Kunststile zu schreiben. Ehe das möglich sein wird, muß erst ein Grundstock von einwandfreiem, datiertem Material vorhanden sein, nach dem man die einzelnen Stücke einordnen kann. Aber auch der Versuch ist auf diesem Gebiet schon anerkennenswert; denn jeder Versuch führt die Wissenschaft weiter, auch wenn er zunächst vielfach auf rein persönlicher Beurteilung ruht. Natürlich ist eine gewisse ikonographische Kenntnis Vorbedingung, damit man in den einzelnen Fällen feststellen kann, was dargestellt ist, denn auch das gibt in manchen Fällen Anhaltspunkte für die Datierung. In dieser Hinsicht dürfte noch manches zu wünschen übrig sein. Daß z. B. Abb. 112 keinen Chinesen darstellt, Abb. 108 keinen Kuanti, da dieser immer bärtig ist, Abb. 115 keine Göttin der Musik — um nur einiges zu nennen — dürfte ganz ohne Zweifel sein. Über manche Werturteile, bei denen oft die Begeisterung stärker hervortritt als ihre Begründung, kann man auch verschieden denken. Namentlich dürfte es allmählich Zeit sein, das Dogma von dem Verfall der chinesischen Kunst seit der Sung-, ja T'angzeit, aufzugeben. Doch das sind Einzelheiten, die ebenso wie gelegentliche Unstimmigkeiten zwischen der Bezeichnung der Abbildungen und ihrer Benennung im Text bei einer künftigen Auflage sich leicht korrigieren lassen. Der Verfasser ist im Fortschreiten begriffen. Er bekennt offen frühere Irrtümer. Wer die Schwierigkeiten des Gebiets zu würdigen weiß, der wird diese Bekenntnisse verstehen, da Irrtümer niemand erspart bleiben. Richard Wilhelm

JOHANNES SCHIFFNER MADONNA. HOLZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALOIS KOLB ALS BUCHKÜNSTLER

er Aufsatz über Alois Kolb, der im April 1911 in diesen Blättern erschienen ist, beschäftigt sich im Schlußabsatz mit den radierten Initialen und Kopfleisten Kolbs zu einer Monumentalausgabe von Ibsens „Kronprätendenten“. Das ist das erste Buch gewesen, das Kolb mit radiertem Schmuck ausgestattet hat. Und es hat damals eigentlich nicht den Anschein gehabt, als ob die mit diesem Werk gegebene Anregung rasch Früchte bringen werde. Denn der Käuferkreis für solche Luxuspublikationen ist immer relativ beschränkt, und die Kosten sind sehr hoch. Aber es kam anders. Das mit Radierungen geschmückte Luxusbuch wurde Mode, und vor allem während einiger Jahre, die noch nicht weit zurückliegen, sind Bücher mit Originalgraphik eine vielbegehrte „Kapitalsanlage“ gewesen. Heute beurteilt man solche Dinge Gott sei Dank wieder nur oder wenigstens zunächst von künstlerischen Gesichtspunkten aus. Die Zahl der Neuerscheinungen hat allerdings, besonders in jüngster Zeit, beträchtlich abgenommen. Aber das ist das geringste Übel. Die Hauptsache ist, daß die Freude am schönen Buch mit originalgraphischem Schmuck gerade bei jenen, auf die es ankommt, noch nicht geringer geworden ist. Und solange das der Fall ist, wird es für die Graphiker auch nicht an Möglichkeiten zu neuen Arbeiten auf diesem Gebiet fehlen.

Alois Kolb hat mit den „Kronprätendenten“ insofern einen neuen Typus geschaffen, als die Radierungen nicht eingeklebt, sondern in den Text gedruckt waren. Das hat man früher nicht oder nur selten getan. Wie man das vielmehr gemacht hat, dafür ist „Eros und Psyche“ von Klinger ein klassisches Beispiel. Die Wirkung ist, wie dieses Buch lehrt, auch dann gut, wenn die Radierungen (gemeint sind natürlich nicht ganzseitige Einschaltblätter, sondern meist in Zierleistenform verwendete kleine Radierungen) eingeklebt sind, und besonders, wenn sie, wie hier, in reichen ornamentalen Umrahmungen sitzen. Aber eine vollkommene Einheit zwischen Satz und bildlichem Schmuck ist auf diese Weise nie zu erreichen. Das ist nur möglich, wenn die Radierungen auf dasselbe Papier gedruckt sind wie der Satz. Aber, gerade bei Radierungen, auch dann nur, wenn sie buchtechnisch empfunden sind. Denn von Haus aus sind Radierung und Satz, d. h. Tiefdruck und Hochdruck, Antipoden, die nicht füreinander bestimmt sind. In der Theorie wenigstens. Das hindert selbstverständlich nicht, daß in der Praxis durch die Verbindung von Radierung und Satz unter Umständen etwas sehr Reizvolles und künstlerisch Bedeutsames entstehen kann. Es kommt eben immer darauf an, wer etwas macht und wie es gemacht wird. Kolb jedenfalls hat, von einigen weniger gelungenen Arbeiten abgesehen, die im Gesamtwerk eines jeden Künstlers zu finden sind, in den meisten Fällen bewiesen, daß die Radierung sich als Illustrationstechnik neben dem in erster Linie berufenen Holzschnitt nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB ZU C. F. MEYERS „HOCHZEIT DES MÖNCHS“

Avalun-Verlag, Dresden-Hellerau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB ILLUSTRATION ZUM NIBELUNGENLIED

Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB — ZU KLEISTS „ERDBEBEN IN CHILE“

Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB — ZU KLEISTS „ERDBEBEN IN CHILE“

Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

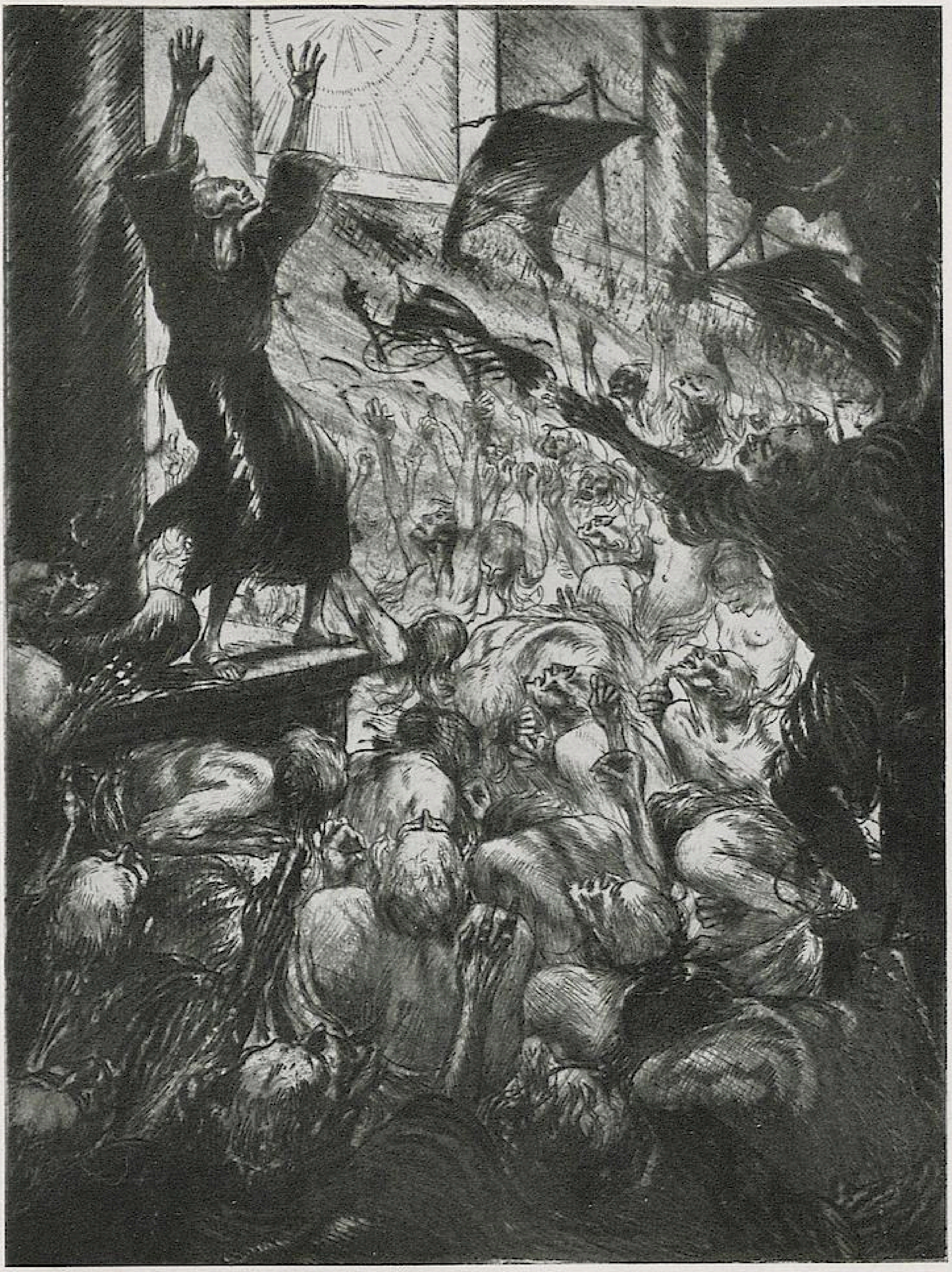
ALOIS KOLB ILLUSTRATION ZUM NIBELUNGENLIED
Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig

nur mit Ehren behauptet, sondern in glücklichen Fällen sogar zu Wirkungen gesteigert werden kann, die durch keine andere Technik ebenso oder auch nur ähnlich zu erreichen wären. Möglich ist das freilich nur dann, wenn der Künstler, der den Buchschmuck radiert, auch den Satz, den Druck und die Gestaltung des Einbandes überwacht, wie das Kolb bei allen seinen illustrierten Büchern getan hat. Mit andern Worten: wenn der Künstler nicht nur Illustrator, sondern auch Buchkünstler ist. Er wird in einem solchen Falle z. B. von Anfang an den Stil der Vignetten, Initialen und sonstigen Zierstücke dem Charakter der gewählten Type (Antiqua oder Fraktur) und dem Satzspiegel anpassen können. Und wie wichtig, ja, wie unumgänglich notwendig das ist, wenn etwas wirklich Gutes (eine Einheit aus einer Hand) zustande kommen soll, weiß jeder, der sich mit diesen Dingen auch nur oberflächlich beschäftigt hat.

Kolb ist früher hauptsächlich Freigraphiker gewesen. Selbst seine zahlreichen Exlibris sind, im Grunde genommen, weit mehr beschriftete Freigraphiken als gebrauchsgraphische Arbeiten im engeren Sinne. Und man hat an Kolb immer die große, leidenschaftlich geschwungene Linie bewundert, die für seine romantisch-phantastischen Schöpfungen charakteristisch war und es, in etwas veränderter Form, auch heute noch ist. Oft hatte man das Empfinden, daß für diesen Feuergeist auch die größten Kupferplatten (er hat auf solche von zwei Meter Länge radiert) noch zu klein seien und daß er Riesenwände zur Ver-

ALOIS KOLB ILLUSTRATION ZUM NIBELUNGENLIED
Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALOIS KOLB ZU J. P. JACOBSENS „PEST IN BERGAMO“

Avalun-Verlag, Dresden-Hellerau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB ZU C. F. MEYER'S „HOCHZEIT DES MÖNCHS"

Avalun-Verlag, Dresden-Hellerau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALOIS KOLB — ILLUSTRATION ZU „TRISTAN UND ISOLDE"

Avalun-Verlag, Dresden-Hellerau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fügung haben müßte, um einmal so recht aus dem Vollen zu schöpfen. Aber solche Wände sind heute seltener als je. Und im übrigen ist es für Kolb stets ein ganz besonderer Genuß gewesen, alle technischen und künstlerischen Möglichkeiten der Radierung, in der er mit Recht die ausdrucksfähigste und reichste aller graphischen Techniken sieht, auszuprobieren. Er hat dabei gelernt, sich und sein Temperament so zu disziplinieren, daß er die größte Platte ebenso sicher raumtechnisch und radiertechnisch beherrscht wie die kleinste, auf der vielleicht nur ein Initial künstlerisch zu schmükken und mit Figurenwerk oder Landschaftlichem zu umspielen ist. Und weil Kolb das kann, darum bewältigt er auch illustrative Aufgaben, die, wie man zunächst annehmen möchte, gerade für ihn gar nicht geeignet sind. Es macht ihm z. B. keine Schwierigkeiten — was manchem Flunkerer von heute unmöglich wäre oder zum mindesten sehr schwer fiele —, Figuren auf kleinem Raum genau durchzuzeichnen. Und man möchte, obwohl der persönliche Stil Kolbs im kleinsten wie im größten Blatt klar ausgeprägt ist, zuweilen kaum glauben, daß der Schöpfer solcher graphischer Miniaturen derselbe Kolb ist, der in Einzelblättern und Mappenwerken, z. B. in einem radierten Richard-Strauß-Zyklus, gerade in der breiten, großzügigen, mehr malerischen Anlage und Ausgestaltung der Fläche Mustergültiges geleistet hat. Es ist nicht möglich und wäre auch überflüssig, alle die zahlreichen Bücher, die Kolb seit den „Kronprätendenten“ illustriert hat, hier mit Namen aufzuführen. Aber es lohnte sich vielleicht, in einer größeren Sonderpublikation einmal des genaueren darauf einzugehen, zunächst ihres künstlerischen Wertes wegen, und dann auch, weil diese Bücher nur in verhältnismäßig kleinen Auflagen erschienen und heute vielfach schon kaum mehr auffindbar sind. Zu den bedeutendsten Arbeiten Kolbs auf diesem Gebiet gehören die „Nibelungensage“, deren wilde Romantik ihm besonders gut liegt, und Wagners „Tristan und Isolde“. Die Radierungen zu letzterem Werk entfernen sich in ihrer urtümlichen Herbigkeit wohltuend weit von dem Schema unserer Normalopernaufführungen. Gelegenheit zu fast ausschweifender Phantastik boten die „Pest in Bergamo“ von J. P. Jacobsen, das „Erdbeben in Chile“ von Kleist (das einzige der hier zitierten Werke, dessen Bildschmuck Lithographien sind), die „Hochzeit des Mönchs“ von C. F. Meyer und die „Äbtissin von Castro“ von Stendhal. Eines der reichsten, in sich vollendetsten und einheitlichsten Bücher mit Radierungen aber, die Kolb geschaffen hat, ist vielleicht der „Sonnengesang des hl. Franziskus“. Dieses Buch ist nicht nur um der schönen Radierungen willen, sondern auch buchkünstlerisch rühmenswert. Und es müßte eigentlich selbst den unversöhnlichsten Feind des mit Radierungen geschmückten Buchs bekehren und in einen Freund dieser bibliophilen Spezialität verwandeln.

Richard Braungart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH — FRAU CORINTH IM LIEGESTUHL. 1910

Besitzer: Julius Langstadt, Nürnberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH LETZTES SELBSTBILDNIS 1925

Besitzer: Frau Charlotte Corinth, Berlin

ZUM ALTERSSTIL CORINTHS*)

Um 1911 wurde Corinth von einer tragischen Verfinsterung betroffen, die sich äußerlich in einem Schlaganfall manifestierte, der ihn auf das Krankenlager zwang. Diese Verfinsterung war ein wachsender Zweifel an sich selbst. Sie hatte zur Folge die Abkehr von der einstmaligen Kraftgebärde der überquellenden Lebensfülle, zutiefst jedoch die Aufhellung eines zweiten visionären Gesichts, das noch zu deuten sein wird. Somit war diese Umdüsterung tragisch nicht in dem alltäglichen Sinne des traurigen Bedauerns, sondern in des Wortes eigentlich erhabener Bedeutung, als das Dasein eines Menschen, der die Verkettung der Schicksalsgewalten an sich selber erlebt hatte.

Zehn Jahre der Anerkennung und des Ruhmes lagen hinter dem Maler. Jahre, in denen eine starke Lebensfreude die tiefe innere Melancholie bekämpft hatte. Leben und Werk wurden oft zum dionysischen Taumel, um die heimliche Niedergeschlagenheit nicht laut werden zu lassen. Zuweilen drangen die dunklen Stimmen deutlich an sein Ohr, aber mit einer bäuerlich-prometheischen Sinnenfreude schlug sich der Künstler stets von neuem in das Gefolge des ewig be-

*) Für das frühere Werk Corinths verweisen wir auf die illustrierten Aufsätze unserer Zeitschrift in den Jahrgängen 1902/3, 1907/8 und 1917/18.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH MÄDCHEN UNTER BLUMEN. 1911
Besitzer: Dr. Otto Ollendorf, Breslau

rauschten Gottes. Da warf ihn ein schweres Leiden auf das Krankenbett. Wie Hölderlin konnte er von sich sagen: „Mich hat Apollo geschlagen."
Die Umdüsterung war ähnlich der, wie sie andere Große im Zenith ihres Lebens betroffen hatte, wie sie Shakespeare in späteren Jahren beschattete, daß ihm der Wert unserer irdischen Existenz plötzlich gering erschien —, wie sie Goethe traf, daß er körperlich schwer erkrankte und einen einsamen Kampf der Entsagung führte, um die Hölle seines Innern nicht der Menschheit aufzudecken und wie sie schließlich auch den Maler aufs tiefste erschütterte und verwandelte, dessen Verwandtschaft mit Corinth offenbar geworden ist: Rembrandt. Aus dem Rembrandt, der sich, mit seiner Gattin auf dem Schoß lachend dem Leben zutrinkend, malte und dem Greise, dessen erschüttertes, in die Grimasse getauchtes Lachen in den Goldtönen des Selbstporträts der Sammlung Carstanjen festgehalten ist, spricht die gleiche Verwandlung.
Schwere Depressionen hatte Corinth sein Leben lang zu überwinden gehabt. In seiner soeben erscheinenden Selbstbiographie (Verlag Hirzel, Leipzig 1926) schreibt er, daß kein Tag ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH AM PUTZTISCH. 1911

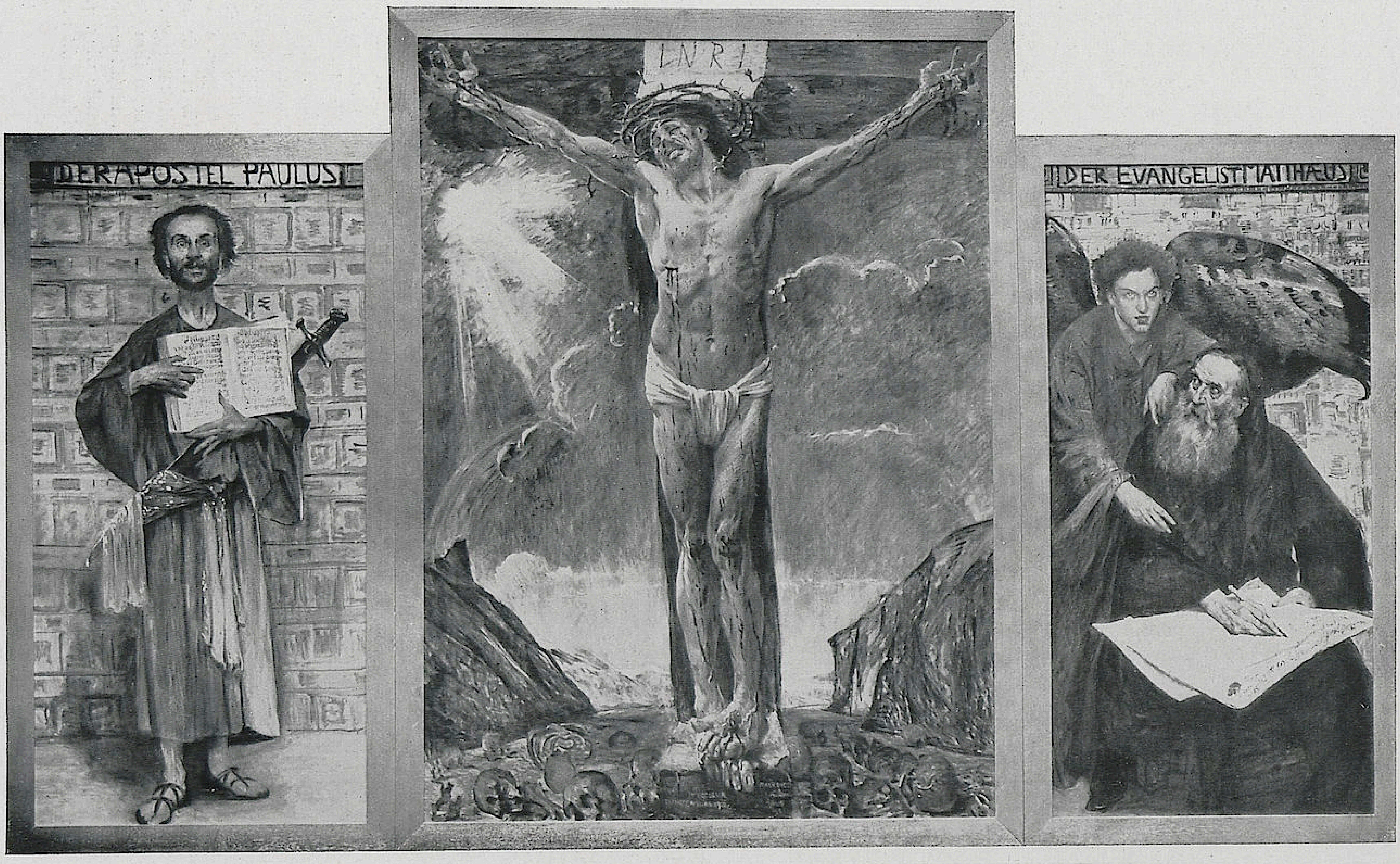
Besitzer: Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gangen wäre, an welchem er es nicht besser befunden hätte, aus dem Leben zu scheiden. Seit 1911 etwa werden die Stimmen aus der Dunkelheit lauter. Erschütternd mehren sich in dieser Niederschrift Sätze wie: „Ein fortwährendes Streben, mein Ziel zu erreichen, das ich in diesem Grade niemals erreichte, hat mein Leben vergällt und jede Arbeit endet mit Depressionen, dieses Leben noch weiter führen zu müssen!" Oder drei Monate vor dem Tode: „Es ist mir zum Heulen. Ein Ekel vor jeder Malerei erfaßt mich. Warum soll ich noch weiter arbeiten?"
Aber wenige Zeilen später erkennt sein schreibender Intellekt das, wonach seine malende Hand die letzten Schaffensjahre gestrebt hatte und was die eigentliche Altersweisheit des großen Genius ausmacht. In seiner schlichten naiven Art spricht er es aus: „Ein Neues habe ich gefunden: die wahre Kunst ist Unwirklichkeit üben. Das Höchste!"
In diesem Geist schrieb Shakespeare „Das Wintermärchen" und den „Sturm", Dramen, in denen die Realität des Lebens in wundersamer musikalischer Traumhaftigkeit aufgelöst wird. Unwirklichkeit war es, die den irrationalen Zauber der Farbigkeit des alten Rembrandt ausmacht. Sie war es schließlich auch, die den nach Klarheit strebenden Goethe zum mystischen Ausklang des Faust II führte.
Goethe sagt einmal: „Alter ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung." Er meint das gleiche, was Corinth mit „Unwirklichkeit" bezeichnet. Die Fülle der Erlebnisse bei dem alternden Maler wird grenzenlos. Das Erlebte überstürzt sich und hebt sich selber auf. Weder das dargestellte Objekt, noch das Ich des Künstlers, noch der Reiz der Technik dominieren, wie dies bei dem jungen Maler der Fall gewesen war. Es bildet sich vielmehr eine höhere Einheit, in der diese Elemente ausgeglichen werden und verschmelzen. Man hat Corinth wie dem alten Rembrandt einen Vorwurf daraus gemacht, daß seine Porträts nicht ähnlich wären. Zu Unrecht! Die Erscheinungswelt wurde ihm chimärisch. Die Gestalt der sinnlichen Erfahrung war ihm bedeutungslos geworden. Der Maler wurde zum Schöpfer, der seine Gesichte aus dem mystischen Urgrund der Welt holte. Das Geschaffene war unabhängig vom ursprünglichen Objekt geworden. Es hatte die gleiche Daseinsberechtigung wie ein Stück Natur.

* * *

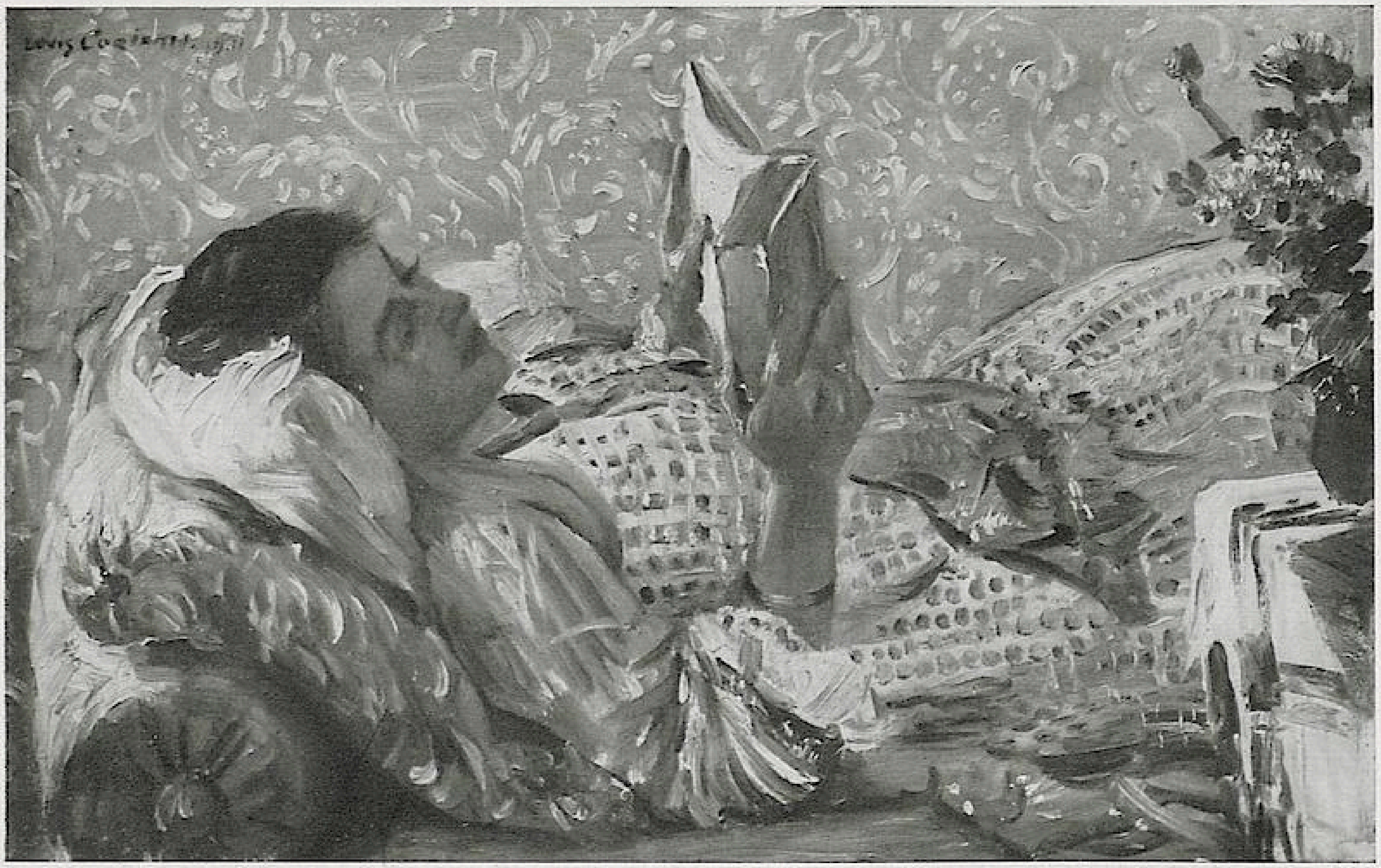
Will man Corinths Wesen und Art deuten, so wäre vor allem nachzuweisen, wie sehr dieser Maler ein Sohn seines Landes und wie fest er mit dem Boden verwurzelt war. Seine vegetative Art ist der Weisheit der Tiere verwandt. Sie findet unter den Größen unseres zivilisatorischen Zeitalters kaum eine Parallele. Seine Naivität ist die Naivität der Menschen der Antike. Darauf einzugehen oder uns mit den visuellen Dingen des Werkes, der äußeren Form, der Komposition, der Farbe auseinanderzusetzen, bleibt hier kein Raum. Dieser Maler mit der geraden und eigenen Linie war das sensible Reagens seiner Epoche. Deutlich sind um 1910/12 die Spuren des französischen Impressionismus (s. farbige Tafel), der damals für ihn zum Erlebnis geworden sein muß. So ist auch aus den Werken des letzten Jahrzehnts die junge expressionistische Bewegung nicht fortzudenken. Diese Aufnahmen waren keine Beeinflussungen und Veränderungen seiner Art. Er verleibte sie seinem erdgebundenen, gewachsenen Dasein ein, wie das Erlebnis des verlorenen Krieges, das ihn auf das tiefste erschütterte.
Man darf nicht glauben, daß mit Corinths Krankheit von 1911 ein Riß durch des Malers Leben geht. Bei diesem Künstler gibt es überhaupt keinen Riß. Der Schlaganfall war nur ein explosives äußerliches Dokument dessen, was schon in ihm arbeitete. Sein Werk führte nun im fortschreitenden Maße zu einer Reife und Vergeistigung, für die die äußere Geste nichts mehr bedeutete.
Diese Vergeistigung war keine Askese, kein sich Abwenden von dem sinnlichen Reiz der malerischen Erscheinung. Im Gegenteil, die Farben werden nun zuweilen zu einer Kostbarkeit, die zum Tasten herausfordert. Seine Landschaften und Blumen besitzen nun jene geheimnisvolle Strahlung, die sonst nur von Juwelen ausgeht. Nur in den Porträts verschwinden alle farbigen Zutaten der Gewänder und des Hintergrundes. Es tritt eine Toneinheit der Farbe auf, die auf den ersten Blick oft monoton erscheint. In Wahrheit funkelt in diesen blaugrauen oder braungelben Tönen, etwa der Porträts von Uckeley, Grönvold und Brandes oder im letzten Selbstporträt ein blitzendes Feuerwerk. Aber dieses bunte Sprühen ist in die Einheit des Grundtones gebannt, um ganz das Seelische zur Sprache kommen zu lassen. — Ungewöhnlich ist die Verschiedenartigkeit der sich im Wesen doch gleich bleibenden Technik. Der Pinselduktus wird immer öliger und pastoser. Zuweilen ist es ein Hieb mit zäher Farbe über das Bild laufend,



LOVIS CORINTH

GOLGATHA. ALTARGEMÄLDE FÜR TAPIAU. 1910

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOVIS CORINTH FRAU CORINTH LESEND. 1911

Besitzer: Emil Kaim, Breslau

zuweilen sind es zerrissene, schwere, leuchtende Splitter, zuweilen scheinen auch blättchenhafte Schichten übereinander zu lagern.

Das Inhaltliche, dramatisch Erzählende tritt in den Gemälden zurück. Die mythologischen Szenen werden seltener. Nicht mehr auf der Handlung, sondern auf dem Wesen ruht das Interesse des Malers. Nur die religiösen Stoffe verlassen ihn nicht. Dieser Sohn des Volkes war im Innersten streng traditionell und tief verknüpft mit den Bräuchen der Kirche. Er liebte es zeitlebens, biblische Zitate in seine Rede zu streuen und an den Festtagen wurden die testamentarischen Ereignisse für ihn lebendig. Zuletzt wird das christlich Legendäre für ihn bedeutungsloser und nur die unmittelbare religiöse Beziehung zur tragischen Wendung seines Lebens bleibt bestehen. So ist der Altar der Kirche von Tapiau (1910) ein Schritt auf dem Wege zum „Ecce Homo" von 1925, wo alle Gebärde ins Innere verlegt ist und nun eine Erschütterung den Beschauer befällt, die völlig zu deuten uns heute noch nicht gelingt.

* * *

Von Corinths Größe werden wir heute am stärksten betroffen in seinen Porträts, seinen Blumenstilleben und seinen Walchenseelandschaften. Zu den Porträts trieb ihn persönliche Neigung von früh an. Zu den Blumen und zum Walchensee führte ihn vor allem der Trieb zum Malen und das Fehlen eines anderen Objekts. Corinth bekannte, daß ihm diese Motive oft zum Überdruß geworden wären. Aber dieses Dasein, dessen innere Wucht im Augenblick des Zupackens über das Objekt hinwegsehen mußte, projizierte in diese Bilder die ganze Intensität, die in ihm kochte und ihn verzehrte.

Wir müssen uns im folgenden darauf beschränken, uns den Porträts zuzuwenden. Was über sie gesagt wird, ist zum Teil auch auf die anderen Bilder zu transponieren. Von dem Porträt des Dichters Graf Keyserlingk (1901) zu dem des Schriftstellers Georg Brandes (1925) läuft eine klare Linie zunehmender Vertiefung. Corinth strebte danach, die Repräsentanten des Landes zu malen. So malte er im Krieg Tirpitz und bedauerte es schmerzlich, daß es ihm nicht gelang, Hindenburg zu einer Sitzung zu bringen. 1924 malt er den Reichspräsidenten Ebert. Mit der ihm eigenen bedeutungsvollen Naivität sagt er in seiner Selbstbiographie, daß er in ihm die Spitze Deutschlands malen wolle und daß er ihm mit derselben Pietät gegenüberstände wie vorher dem Regenten. Daraus spricht nicht nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH WILHELMINE AM FLÜGEL. 1918

Besitzer: Gemäldegalerie Dresden

der Ehrgeiz, eine große Aufgabe zu bewältigen, sondern schon der Wille, das nur Individuelle zu überwinden. Den großen Schritt, den der Maler getan hat, erkennt man auch, wenn man die Gruppenbilder „Die Loge in Treue fest" (1895) und „Die Ratsherrn von Tapiau" (1917/18) einander gegenüberstellt. Auf dem Logenbild eine bewußt „gestellte" Komposition, bei der das Individuelle der einzelnen Köpfe herausgearbeitet werden sollte. Bei den Ratsherren eine zwanglose meisterhafte Lösung dieses schweren künstlerischen Problems, eine Gruppe von gegen das Licht gesehenen Menschen, vereint von einem gemeinsamen überpersönlichen Geschick.

Corinths flutende und unbestimmte Köpfe sind keine gemalte Psychologie. In dem Porträt des Georg Brandes ist nichts mehr wiederzufinden von der ruhigen, ins Tageslicht gerückten ehemaligen Menschendarstellung. Der Kopf springt aus dem Dunkel und ist in ein magisches Licht getaucht. Die Linien kochen vor innerer Dramatik. Auf dem graublauen Grund springen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH KIND IM BETTCHEN. 1924
Besitzer: Frau Charlotte Corinth, Berlin

gelbgrün phosphoreszierende Lichter. In diesem explosiv-brodelnden Gebilde ist wohl ein Element des dänischen Schriftstellers enthalten, aber in der Vision dieses besessenen Greises ist das Modell verwandelt und untergetaucht.
Was ist es, das diesen Menschen eine tiefere Bedeutung verleiht und sie gleichsam aus ihrer kleinen, empirischen Einzelexistenz herauszuheben scheint? Jene eigenartige Strahlung, die besagt: dies ist nicht mehr das Individuum oder jenes, sondern ein weit größeres Phänomen, dessen höhere Realität längst über das menschliche Urbild hinausgewachsen ist? Es ist nichts anderes als der gewaltige Schatten des Schicksals, der über diesen Porträts liegt. Nicht nur das Schicksal des Dargestellten, als vielmehr auch das des Malers —, jene geheimnisvolle Verbindung, die den tiefsten Sinn und die lebendige Wirksamkeit des großen Kunstwerks ausmacht. Hier wirkt ein Wille, der danach strebt, den Menschen mit der Ewigkeit wieder in Verbindung zu bringen. Er zielt darauf, das Individuum aus seiner Vereinzelung zu erlösen und es einem überpersönlichen Gesetz unterzuordnen.
Die Sichtbarmachung dieser Idee durch den bildenden Künstler, der formale Träger, das Medium ist verschieden. Bei Greco ist es eine flackernde Flamme, die das Dargestellte vertikal aufwirbeln läßt. Bei Rembrandt ist es ein geheimnisvolles Licht, dessen Herkunft keiner irdischen Quelle entstammt, dessen Wirkung irrational verhüllt. Corinth transponiert das Geschaute in eine Art Konkavspiegel. Ein magisches Glas, das die Formen ihrer irdischen Realität entkleidet und sie aufbläht, um sie zuweilen auch in einem Sprühregen zu zerstäuben. Es ist ein seltsames Ausdehnen des dargestellten Objekts. Am deutlichsten bleibt es feststellbar in den Bildnissen mit ihren weiten, großen, gebirgigen Gesichtern, aber auch in den Blumen, diesen eigenwilligen gespenstischen Lebewesen, die oft dem Beschauer entgegenzuspringen scheinen und ihn fast in das Bildfeld mit hineinreißen, wo Farben und Gewalten einen undeutbaren Tanz aufführen.
So erreicht Corinth die Wirkung der Tiefe. Er zeigt uns das Objekt in seiner Beziehung zum Raum. Dabei handelt es sich nicht um optische Perspektiven, um Verkürzungen, um Il-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH

TÄNDELEI. 1911

Besitzer: Richard Victorius, Neubabelsberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH DIE RATSHERREN VON TAPIAU. 1917/18
Besitzer: Magistrat, Tapiau

lusionen und plastische Darstellung. Der Raum spricht aus dem Dargestellten. Er selbst bleibt ungemalt. Wie es sich bei Rembrandt nicht um Beleuchtungseffekte handelte, so gilt es hier die Sichtbarmachung einer metaphysischen Tiefe, die Gestaltung einer schicksalhaften Raumgewalt.

Bei Corinth spukt hier Angst. Es ist ein nordisches Empfinden. Die Formen dehnen sich und scheinen den Raum zu zersprengen. Das Lebewesen fühlt sich gejagt und umdrängt von den riesenhaften Horizonten, von dem grauen Gewölk, von der Monotonie der Ebene. Diese Gewalten werden immer übermächtiger. Die starke Sinnenfreude an der Materie wird am Ende gar vernichtet. Der dionysische Rausch an all den strotzenden Weibern, den blutenden Leichnamen der Tiere, der kochenden Vegetation geht auf in einem bräunlichen Licht. Es ist die Summe dieser Farbgewitter und das letzte Wunder der Mysterien: der Tod.

Er ist es, der schon lebte in der kerngesunden Hand, die die Brust des Modells zusammenpreßte, der den geöffneten Mund der „Donna gravida" umspielte, der in all diesem animalischen Dasein mitgemalt war und der nun in seiner gigantischen Kraft im letzten Selbstporträt unverhüllt hervortritt. Dieser Begleiter unseres menschlichen Daseins ist aus Corinths Malerei nicht fortzudenken. Denn das Werk dieses Malers ist eine Auseinandersetzung mit dem Tod.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERINNERUNGEN AN CORINTH

Nur zögernd, aus einem Gefühl der Verantwortung und Ehrfurcht heraus, entschließt man sich, das Eigentum persönlicher Erinnerung an einen erst jüngst Verstorbenen preiszugeben. Wenn sich jedoch Erlebnisse an eine Persönlichkeit knüpfen, die, weit überragend, einem ganzen Lande als stolze Äußerung eines geistigen Höhepunktes gehört, so muß diese Scheu der Einsicht weichen, daß selbst die kleinste Mitteilung, so schlicht und anscheinend alltäglich sie auch anmutet, immer dazu beiträgt, das Bild und das innere Wesen einer solchen Persönlichkeit zu beleuchten.

Im August 1922 durfte ich die „Ernte", wie Corinth seine Sommerproduktion am Walchensee nannte, im Atelier in der Klopstockstraße bewundern. Munter gelaunt, mit befriedigtem Kopfnicken, die rätselhaft ergreifenden Augen kindlich leuchtend, der linke Mundwinkel zu einem halb ironisch halb heiteren Lächeln heruntergezogen, so stand er, stämmig und hilflos zugleich, vor mir, den Ausdruck meiner Begeisterung mit der Wendung entgegennehmend: „Ja, ja, Signora, ik bin en Aas uf de Baßjeige!"

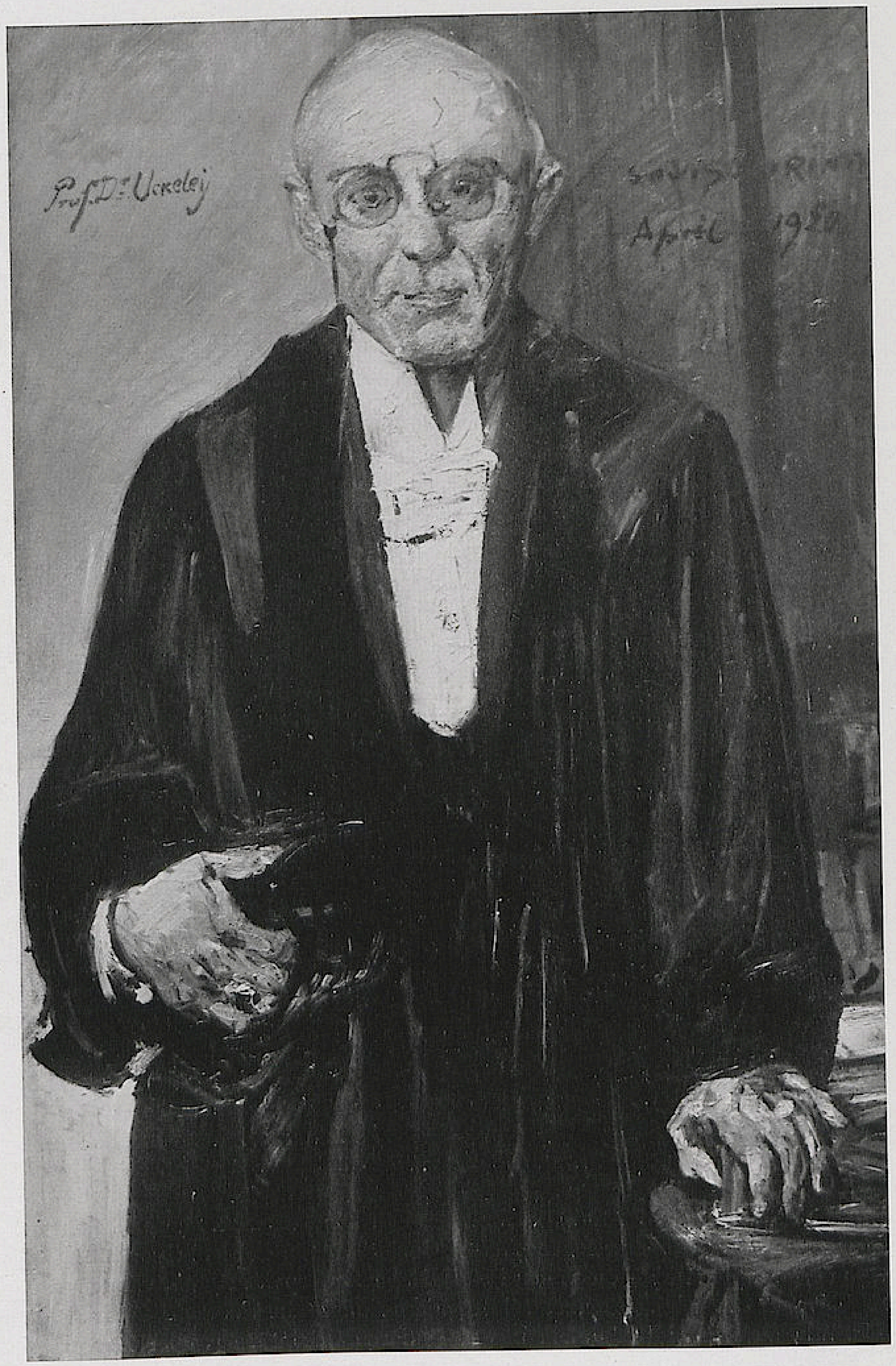
Welch eine Fülle kostbaren Materials barg der gelbe Zeichnungsschrank in seinem Atelier — ein schlicht gezimmerter gelber Kasten!

Viele Stunden sichtete und wählte ich für eine geplante Ausstellung. Corinth saß inzwischen an der Staffelei und arbeitete oder plauderte mit mir. Plaudern ist für die Art seiner Unterhaltung nicht die richtige Bezeichnung. Er war weder redegewandt, noch fiel es ihm leicht, die Gedanken in flüssiger Sprache zu formen. Oft mußte man aus den herausgestoßenen Worten ihren eigentlichen Sinn erraten. Darin ist wohl der Grund vieler, sicher unbeabsichtigter Mißverständnisse oder gar Beleidigungen zu suchen, die nicht selten zu einer falschen Beurteilung seines Wesens führten. Die Schriften des Künstlers können ihn uns nicht vergegenwärtigen. Die fließenden ungehemmten Sätze haben mit seiner Persönlichkeit, wie sie einem im Leben entgegentrat, nicht viel zu tun. So sprach er niemals. Nur zögernd und ruckweise kamen Eindrücke und Ansichten aus seinem Munde, meist das Gesagte mit einem „Aber ich weiß nicht" abschließend. Was er an Wissen in sich barg, war erstaunlich und ungeahnt. Eine einzige Bemerkung konnte die Unmittelbarkeit seiner Auffassung und Einstellung beleuchten, die Eigenart seines Wesens und Intellekts offenbaren.

Es ergab sich öfters, daß Corinth aus seinem Atelier direkt an Museumsdirektoren, Privatleute oder Händler Bilder abgab. Fassungslos allen Dingen des praktischen Lebens gegenüber hatte er doch den Ehrgeiz, auch diese „geschäftlichen Dinge" selbst zu erledigen. Die ihm eigene Verbindung von Genie und Pflichtmensch führte zu einem drolligen Ordnungssinn, den er selbst völlig ernst nahm. Mit äußerster Peinlichkeit wurden auf einem irgendwo herumliegenden oder rasch aus dem Papierkorb gegriffenen Bogen Notizen über Verkäufe, Restzahlungen, Dollarkurs aufnotiert, unterschrieben und ... meist verlegt, so daß es Mühe und Kampf kostete, die wichtigen Dokumente wiederzufinden. Stets wurde diese glückliche Wendung mit dem ironischen Selbstlob begleitet: „Ja, ja, ich bin doch ein ordentlicher Mensch!"

Seine Liebe zu Tieren kam in unzähligen Zeichnungen zum Ausdruck. Sie sind alle heiter und humorvoll dargestellt, unsentimental und zärtlich zugleich. Rehe in ihrer zarten Zerbrechlichkeit, Hunde, Katzen, Vögel jeder Art und Größe bunt durcheinander. Vor allen regte ihn immer wieder der Stier an, für ihn das Symbol der Urkraft.

Alle neuen, alle eigenartigen Situationen hatten für Corinth einen ganz besonderen Reiz. Um auszukosten „wie es eigentlich sein würde", machte er Dinge, die seinem Wesen fremd, ja ihm beschwerlich waren. So reizte es ihn, Reden zu halten, obwohl er von Natur aus schweigsam und abgekehrt war. Dieser Gegensatz zwischen der eigentümlichen seelischen Zurückgezogenheit und Wortkargheit und andererseits dem Wunsch, das Leben von allen Seiten kennen zu lernen — ein Wesenszug, der bei Corinth der instinktiven Neugier des Kindes ähnelte — ist ihm bis ins Alter hinein erhalten geblieben. Aus früher Zeit erzählte er, wie er, der scheue, schwer aus sich herausgehende junge Maler, den Gedanken faßte, Menzel zu porträtieren und sofort zur Ausführung schritt. Mit einer Empfehlung von Meyerheim bewaffnet, trat er den nicht leichten Gang an. Das Unheil begann, als er an einer Tür schellte, an der er Menzels Namen er-



LOVIS CORINTH PROFESSOR DR. UCKELEY. 1921

Besitzer: Die theologische Fakultät der Universität Königsberg

LOVIS CORINTH SCHALE MIT APFELSINEN. 1922

Besitzer: Kurt Schüler, Berlin

blickte. Eine Frau (Menzels Schwester?), die ihm öffnete, verwies ihn auf das höher gelegene Atelier, nicht ohne schimpfend über die vielen Besucher die Türe zuzuwerfen. Menzel selbst empfing Corinth, zu seinem Erstaunen, nicht unfreundlich, und sagte ihm, daß er Sachen von ihm gesehen hätte, die ihm gefallen hätten. Das ermunterte Corinth, sein durch die Meyerheimsche Empfehlung unterstütztes Gesuch vorzubringen. Ohne Erfolg! Menzel erklärte, er habe gerade viel Zeit verloren, weil er in diesen Tagen einem Italiener „gesessen" habe. So kam es, daß es den Deutschen versagt geblieben ist, ein von Corinth gemaltes Menzelporträt zu besitzen.

Dieser Zwiespalt zeigte sich auch in einem anderen Zuge seines Wesens. Auf alle inneren und äußeren Erlebnisse reagierte er als Maler. Er mußte alles auf das Zeichen- oder Aquarellpapier, auf die Leinwand bringen. Hatte er aber das Gefühl, daß er zu einer Arbeit mit Bedacht hingezogen werden sollte, so neigte er dazu, sich dagegen zu wehren.

Vor dem Entstehen eines jeden Werkes wurde Corinth von quälender Unruhe befallen, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH CALLA, FLIEDER UND AMARYLLIS. 1922
Besitzer: Robert Eichberg, Breslau

schlafraubend ihn wie bange Ungeduld und aufreibende Erwartung aufwühlte. Seine Arbeiten, die so lebendig impulsiv, elementar, aus der triebhaften Vitalität seines Temperamentes entstanden zu sein scheinen, sind oft das Ergebnis einer lang gehegten, tief verborgenen Absicht, etwas zu gestalten, das in ihm lange gärte und das sich ihm selbst erst im Laufe von Jahren abrundete und klärte. Dann stand es da, durch fieberhaftes, ununterbrochenes Schaffen geboren, und immer war Werk und Ergebnis erschütternd. Eine unglaubliche Trostlosigkeit befiel Corinth, wenn eine dieser langgehegten Vorstellungen Gestalt angenommen hatte. Enttäuscht und verwirrt, verbittert und gequält, erlebte er einen inneren Zusammenbruch, von dem er sich nur nach und nach erholte. Kein Werk gab ihm das, was er sich aus seiner Vision heraus vorgestellt hatte. Kopfschüttelnd sagte er immer wieder: „Ich kann es nicht so machen wie es in der Natur ist, wie ich es sehe." Erst wenn dann der nötige zeitliche und geistige Abstand kam, dann erkannte er das Überragende seiner Schöpfung und freute sich an und mit ihr.

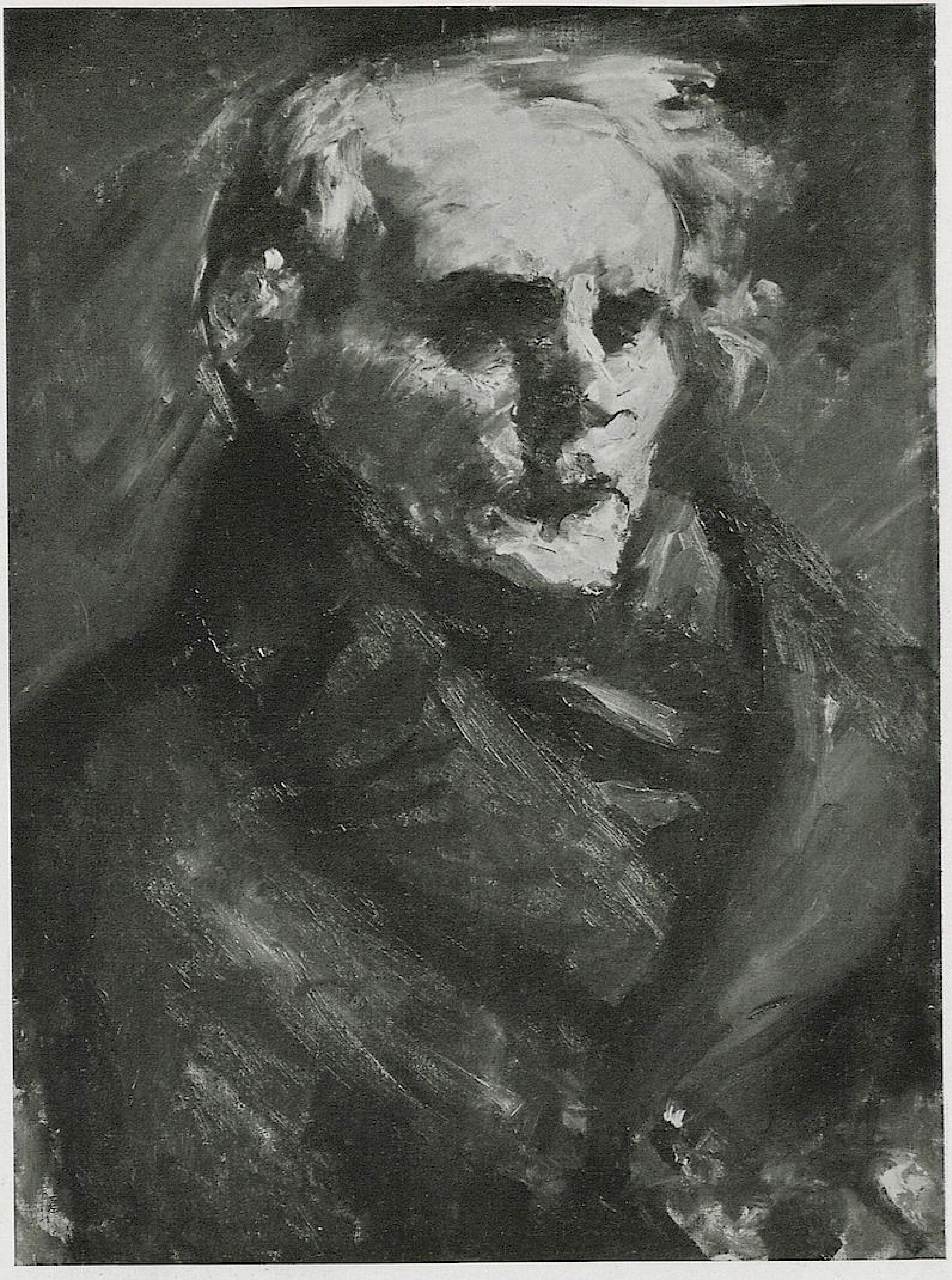
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH GEORG BRANDES. 1925
Besitzer: Frau Charlotte Corinth, Berlin

Seine Religiosität war rein und einfach. Er sprach nicht gerne von abstrakten Dingen, obwohl er sich auch mit diesen auseinanderzusetzen wohl versucht hat. Ihm offenbarte sich stark und untrüglich das Göttliche in jeder Kreatur: er erkannte es in der triebhaften Liebe und Leidenschaft der Menschen, in ihren Kämpfen und Schmerzen. Er war von dem unerforschlichen Willen überzeugt, dem Menschheit und Erdenschicksale gehorchen, dem Weltgefüge und Geschichtswandel unterstellt sind. Daher mochte er es nicht, wenn die Menschen bedauerten, daß dieser oder jener große Künstler früh gestorben war. Er betrachtete es als den natürlichen Abschluß dieses individuellen Schicksales, das er für ebenso individuell bestimmt und unabänderlich hielt wie alle Naturgesetze. Aus dieser Einstellung heraus hat er sein Werk geschaffen. Es ist weit mehr als der Ausbruch wilden Sinnenrausches, oder als der künstlerisch gesehene Farbenzauber einer schönen Landschaft. Aus dieser Einstellung heraus wird man sich auch die Auffassung der Bücher, die er illustrierte und die Motive, welche er als Vorwurf für seine Illustrationen herausschälte, erklären können. In der einfachen Wiedergabe der vorgeschriebenen Handlungen ist das Menschliche in seiner Begrenztheit und Erdgebundenheit ohne Pathos erzählt, ob es nun gilt, die Heilige Schrift, klassische oder humoristische Werke zu illustrieren.

Das war das Hauptmerkmal seiner Persönlichkeit: eine subtile Empfindlichkeit der Nerven, die ganz unmittelbar reagierten. Corinth, durchaus nicht wissensfremd, aber in seinen Urelementen unangetastet. Ein Künstler der, wie es nur dem mit den Tiefen der Natur verbundenen

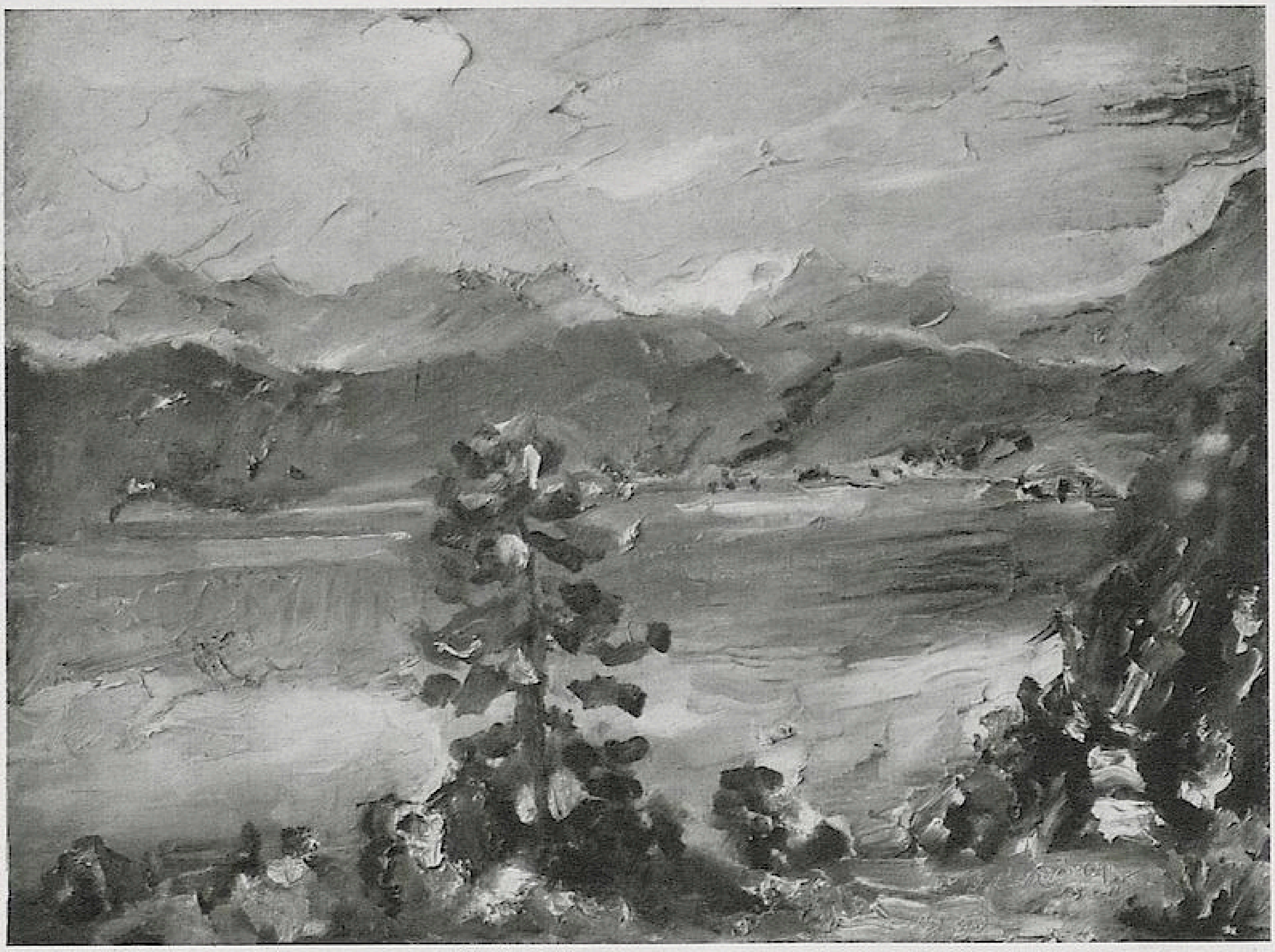
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOVIS CORINTH BERNT GRÖNVOLD. 1923

Besitzer: Kunsthalle, Bremen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOVIS CORINTH WALCHENSEE

Genie eigen ist, unvermittelt die Dinge in sich aufnimmt und aus Eigenstem wiedergibt.
Das Porträtieren erregte ihn in gleichem Maße als es ihn anzog. Über die getroffene Ähnlichkeit konnte er sich kindlich freuen, wie er über das Nichterkennen verwirrt war. Unvorbereitet, ohne die vorangehende, ihn quälende innere Erwartung und Unsicherheit, schuf er einige seiner schönsten Bildnisse. Vom Porträt Peter Hilles — neben dem Grönvold der berechtigte Stolz der Bremer Galerie — der im Mantel, den Hut auf dem Knie, dargestellt ist, erzählte er mir, warum es in dieser Form entstanden sei. Peter Behrens hatte ihn Corinth, als dieser ein interessantes Modell suchte, zugeschickt, mit der Warnung vor Hilles gewöhnlich sehr ausgedehnten Besuchen. Als Hille kam und es sich bequem machen wollte, sagte ihm Corinth, Behrens' Warnung eingedenk, in seltener Geistesgegenwart: „Lassen Sie man, ich male Sie so wie Sie sind". Der Maler Grönvold stattete Corinth nach etwa fünfzehn Jahren der Trennung einen Besuch ab. Corinth wurde sofort von dem verwitterten, interessanten Kopf angereizt und bat, ihn malen zu dürfen — und zwar gleich, da eine Leinwand, durch Zufall gespannt, bereit dastand. „Bitte, aber malen Sie nicht die Augen", erwiderte der eigenartige Norweger, aus einer Laune heraus. Als Corinth nach zwei Stunden schweigsamer Arbeit dieses schönste aller Porträts beendet hatte, verabschiedete sich Grönvold, ohne sich das Bild anzusehen. — Als er es kurz darauf durch Zufall sah, war er erstaunt und meinte: „Ich bat, die Augen nicht zu malen, da durfte ich es mir doch nicht ansehen! Aber ich bin ja ein Gespenst!" Dieses Werk, das in seiner Großartigkeit etwas Dämonisches hat, etwas geisterhaft Jenseitiges, ist kurz vor dem Tode des kraftstrotzenden Mannes entstanden, an dem nichts ein so nahes Ende verriet. Wird man nicht in gleicher Weise von Corinths letztem Selbstporträt ergriffen, das ein Wissen und Sehen offenbart, das rein visionärer, hellseherischer Natur ist? Und die letzte farbige Christus-Zeichnung, die alles enthält und ausschüttet, was in der Seele eines Entsagenden an Schmerz und Trauer, an Anklage und Ergebung aufgespeichert ist?

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH — Besitzer: Frau Charlotte Corinth, Berlin — WALCHENSEE IM WINTER. 1923

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH ARTHUR ROSIN. 1922

Besitzer: Dr. Arthur Rosin, Berlin

Die Anerkennungen, die von außen kamen, freuten den Künstler und Menschen in Corinth. Die Ehrungen, die ihm heute zuteil werden und das Bestreben von leitender Stelle aus, seine Kunst zugänglich und verständlich zu machen, würde er sich als einen verdienten Erfolg anrechnen, denn er glaubte an seine Sendung und opferte sich ihr mit Einsatz seiner ganzen Kraft. Wie sehr er für sie litt, können seine eigenen Worte am besten beleuchten. Als mir, gelegentlich eines Besuches in seinem Atelier, die schleppenden und unsicheren Schritte seines Ganges auffielen, fragte ich, ob er denn keine Waffe hätte, um sich gegen das Eindringen bösmeinender Menschen zu schützen (es war die Zeit der allgemeinen Unsicherheit und Einbruchsepidemie). „Niemals eine Waffe — nichteinmal einen längeren Strick. Ich habe immer Angst, wenn ich ein Bild gemalt habe und der Kater kommt, ich könnte sie gegen mich verwenden!" Ich sah ihn bestürzt an und er war bemüht, das Gesagte durch ein Lächeln zu mildern.

Das Erschütternde solcher Worte gibt einen Einblick in das Maß der Selbstaufopferung, die das Werk des Künstlers begleitete.

Elvira Olschki

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD BERGH FRAU JULIA BECK

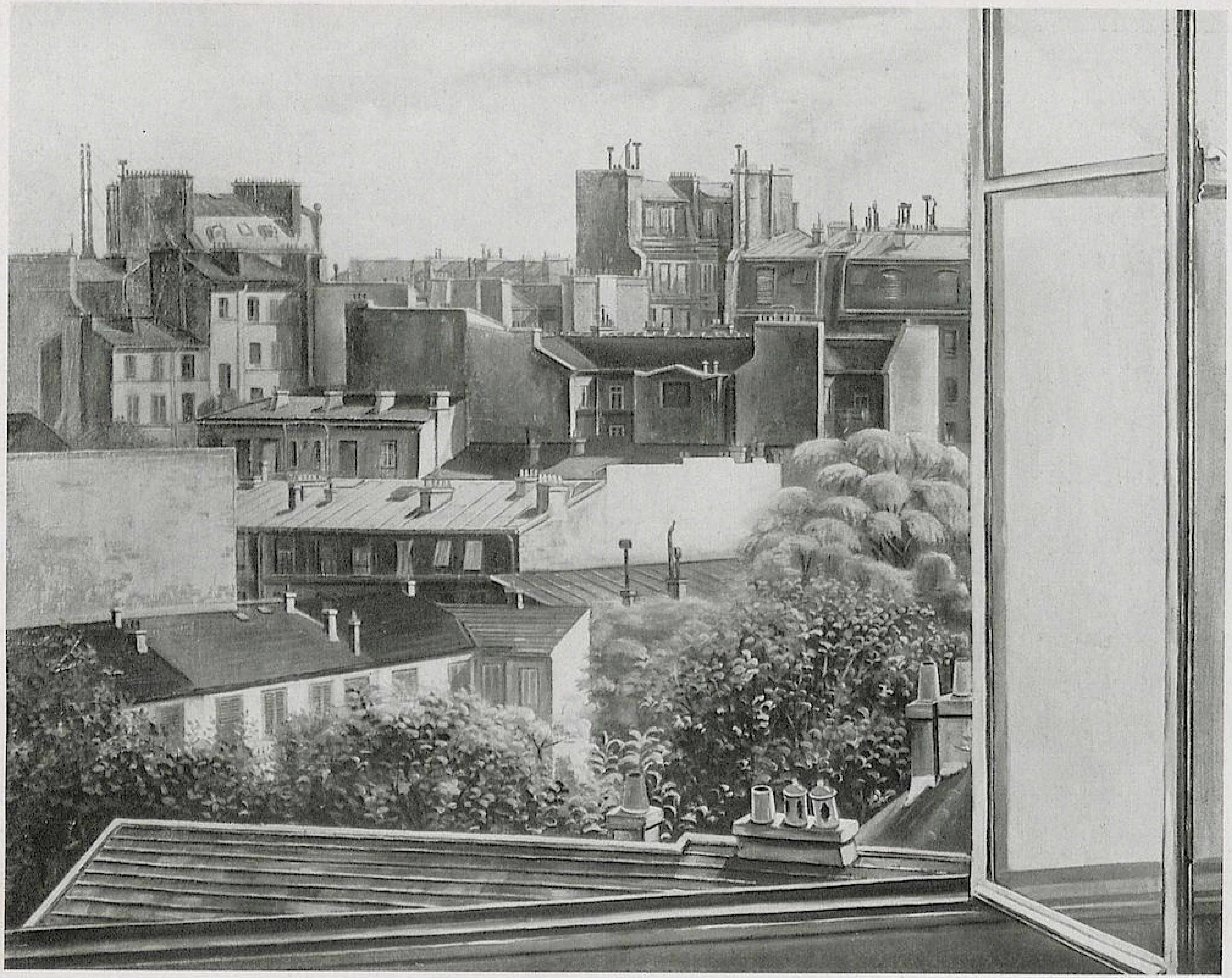
Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg

AUSSTELLUNG SCHWEDISCHER KUNST IN HAMBURG

Die umfangreiche Ausstellung schwedischer Kunst des letzten halben Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle gab zum erstenmal einen Überblick über die schwedische Malerei, die in Deutschland unverdientermaßen weniger bekannt ist, als es dieser befreundeten und artverwandten Nation zukommt. Dabei ergab sich die Tatsache, daß die Künstler dieses Landes die von Deutschland und Frankreich empfangenen Anregungen in einer durchaus selbständigen Weise verarbeitet haben, die berechtigt, von einer eigenartigen nationalen Kunstäußerung Schwedens zu sprechen. Das Eigene der schwedischen Entwicklung beruht nicht zuletzt auf der starken Verbundenheit der Maler mit den Überlieferungen der originalen Bauernkunst des Landes, aus der sich eine eigenartige Mischung von realistischen, dekorativen und ornamentalen Elementen als hervorstechendster allgemeiner Charakterzug ergibt. Am europäischen Maßstab gemessen, scheint der Ablauf von Realismus, Impressionismus und Expressionismus sich in Schweden weniger geräuschvoll und freilich auch weniger ergebnisreich vollzogen zu haben als in Deutschland und Frankreich. Immerhin: erinnert man sich, wie bis in die siebziger Jahre und noch länger in Schweden die große Historienmalerei eines Cederström herrschte, so bedeuteten das Werk Liljefors oder Larssons gewiß keine geringe Revolution. Von Liljefors' „Fuchsjäger" bis Larssons „Bandweberin" kann man die gegenständliche und technische Loslösung von der älteren Malerei in der Auflokkerung der Form verfolgen.

Führer dieser älteren Generation ist Bruno Liljefors. Er hat die Forderungen der Freilichtmalerei, auch das gewisse Japanische der Pleinairisten, in eigenartigster Weise mit den einheimischen Elementen des Ornamentalen und Dekorativen verbunden. Der bedeutendste Meister dieser älteren Generation aber ist Ernst Josephson. Ist er bei uns erst im Gefolge der jüngst vergangenen Ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

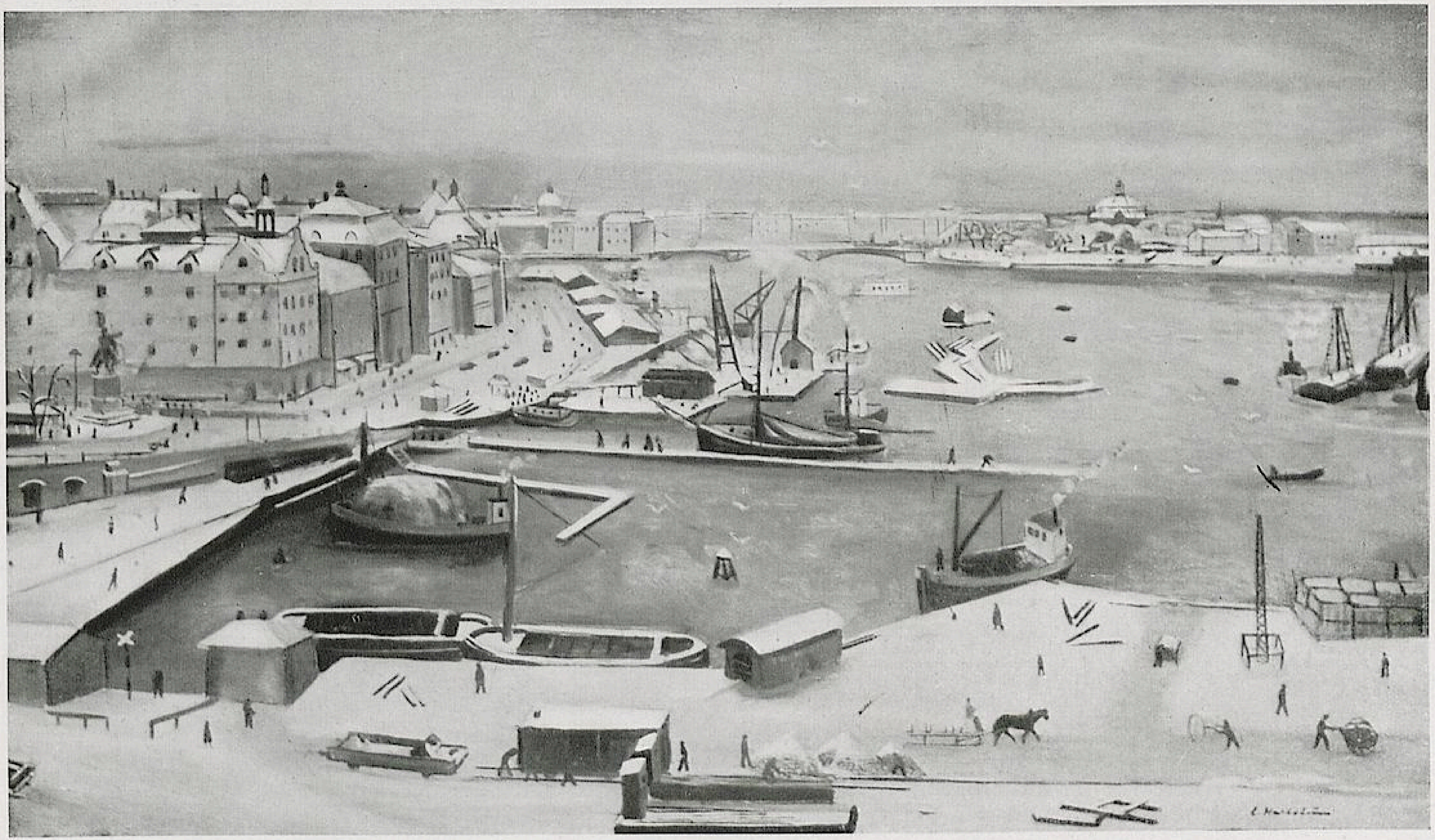


OTTE SKIÖLD

AUSSICHT VOM ATELIER

Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERIC HALLSTRÖM

STOCKHOLM IM SCHNEE

Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wicklung durch die erschütternden Blätter seiner Spätzeit bekannt geworden, so beruht seine künstlerische und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung für die schwedische Malerei doch ausschließlich auf den früheren Werken. In ihnen zeigt sich Josephson als ein ganz außerordentliches Talent des malerischen Realismus, dem in der „Schmiede" und der „Frau Bagge" Meisterwerke gelungen sind, vor denen man den Namen Courbet aussprechen kann. In seinen aufgehellteren Stücken folgt ihm Karl Wilhelmsson, dessen südliche Figurenmotive in die grelle Buntheit nordischen Sommerlichts getaucht sind. Die schwedische Freude an bunten und kühlen Farbzusammenstellungen ist aus Anders Zorns Bildern bekannt, dessen schwedische Natur von der Brillanz Pariser Malkultur gegenüber Josephson einigermaßen international erweitert, zugleich aber auch veräußerlicht wurde. Sein „Coquelin" ist noch sehr sorgfältig in glänzend verstrichenen Modelé des Grau und Schwarz gemalt, während „Der Omnibus" die vollendete Flottheit seines unheimlich sicheren Pinsels zeigt, die ihn zu Unrecht vor dem ernsten Josephson zum europäischen Ruhme verhalf.

Eine besondere Gruppe unter den älteren Künstlern bilden Prinz Eugen, Nils Kreuger, Karl Nordström, Olaf Sager-Nelson und Eugen Jansson. Sie sind im Gegensatz zu der Internationalität Zorns stärker landschaftlich gebunden mit einem Einschlag von Romantik, die aber immer innerhalb des malerischen Mittels bleibt, ohne schwächliche Anleihen beim Motiv zu suchen. Richard Bergh, unter dessen vorzüglichen Bildnissen das der „Julia Beck" zu den bedeutendsten Leistungen des schwedischen Realismus gehört, Oscar Björck und Ferdinand Boberg vertreten eine Malerei von strenger Naturauffassung und einer gewissenhaften, zumal von Bergh großzügig gemeisterten malerischen Durchbildung.

An führender Stelle unter den jüngeren Schweden steht Leander Engström mit dem „Schneehuhnjäger", dem „Wasserfall" und „Jäger" als ein Maler, der aus der Wirklichkeitsgesinnung der schwedischen Überlieferung und ihrem Hang zur ornamentalen Linienführung der Zeichnung einen Stil geschaffen hat, der durchaus als national anzusprechen ist. Der Expressionismus ist vornehmlich durch Isaac Grünewald, die Hjertén-Grünewald, Birger Simonsson, Gösta Sandels (mit unverkennbarer Anlehnung an Munch in der „Brücke") und in einer etwas aufgeregten Oberflächlichkeit durch Gösta Hennings und Georg Pauli vertreten. Diese Gruppe steht stärker unter dem Einfluß der farbigen Experimente der letzten Jahre, wie sie in Deutschland und Frankreich in größerer Originalität und mit stärkerer Wirkung versucht wurden.

Historisch und künstlerisch am bemerkenswertesten ist die zeitige und entschiedene Hinwendung der Jungschweden zur Kunst der neuen Sachlichkeit. Zwei Hauptgruppen haben sich im Rahmen dieser jüngsten Richtung herausgebildet, die „Italianisten" und die „Naivisten". Axel und Vera Nilsson vertreten die ersteren. Zwischen ihnen und Grünewald als dem Führer der Expressionisten stehen einige sehr feine malerische Begabungen aus der Nachfolge Cézannes wie Torsten Palm und Hilding Linquist, Gideon Börje, Arvid Fougstedt, Carl Ryd und Arthur Percy, Gunnar Svensson und Fritiof Schüldt im Vordergrund. In der Landschaft leitet Sigurd Möller von Engström zu der neuen Auffassung über, die in Otte Skiölds „Aussicht vom Atelier" unverkennbar an die Spätromantiker des Biedermeier anknüpft. Das schönste Bild dieser neuen Kunst hat in Schweden Eric Hallström in seinem „Stockholm" im Schnee" geschaffen.

Der Vertreter des „Naivismus" ist Nils von Dardel. Bei ihm ist diese westliche Tendenz des Infantilismus unverkennbar durch Anregungen der schwedischen Bauernkunst auf einen einheimisch-nationalen Nenner gebracht worden.

Schwedens Malerei, die so lange von Deutschland befruchtet wurde, ist in den letzten Jahrzehnten stärker mit Paris verbunden gewesen. Axel Lindmann und Carl Hill hatten ihm schon vorzügliche Werke impressionistischer Malweise zu verdanken. Neuerdings scheint sich, nicht ohne Zutun von Larssons einflußreichen Zeichnungen, eine ausgeprägtere Durchsetzung der eigenen Tradition vorzubereiten. Sie verspricht eine eigenartige Kunst, die ebenso landschaftlich-schwedisch gebunden sein wird, wie die Malerei der Altmeister Josephson, Zorn, Larsson und Liljefors, ohne die lebenspendende Verbindung mit der allgemeinen europäischen Entwicklung aufgeben zu brauchen, die sich einer künstlerischen Auffassung zuwendet, die an sich der schwedischen Neigung zur Sachlichkeit der Form und zur sicheren Einheit des Malhandwerks entgegenkommt.

Heinrich Ehl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

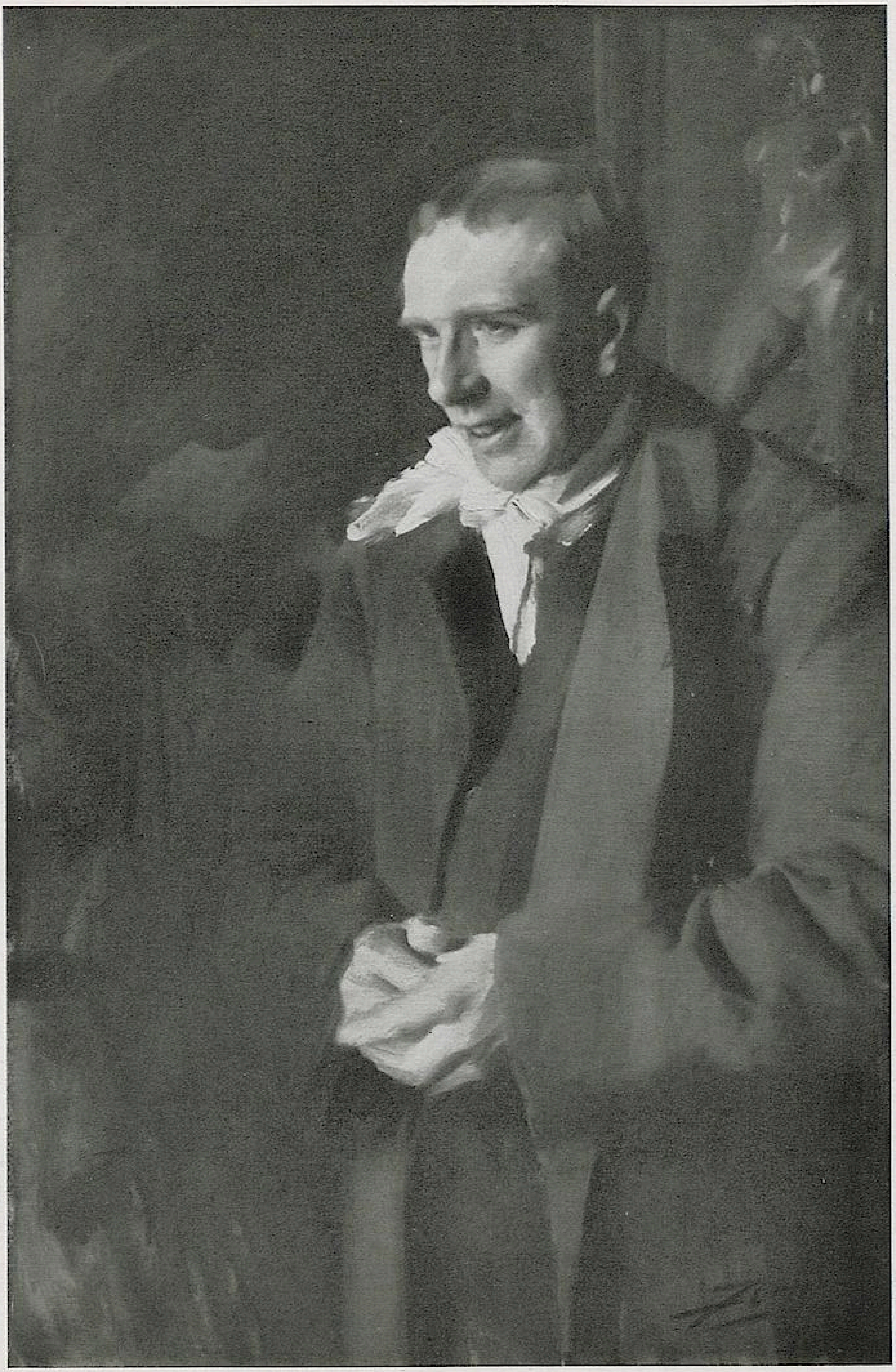
LEANDER ENGSTRÖM — Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg — WASSERFALL

SM
© Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST JOSEPHSON FRAU BAGGE

Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg

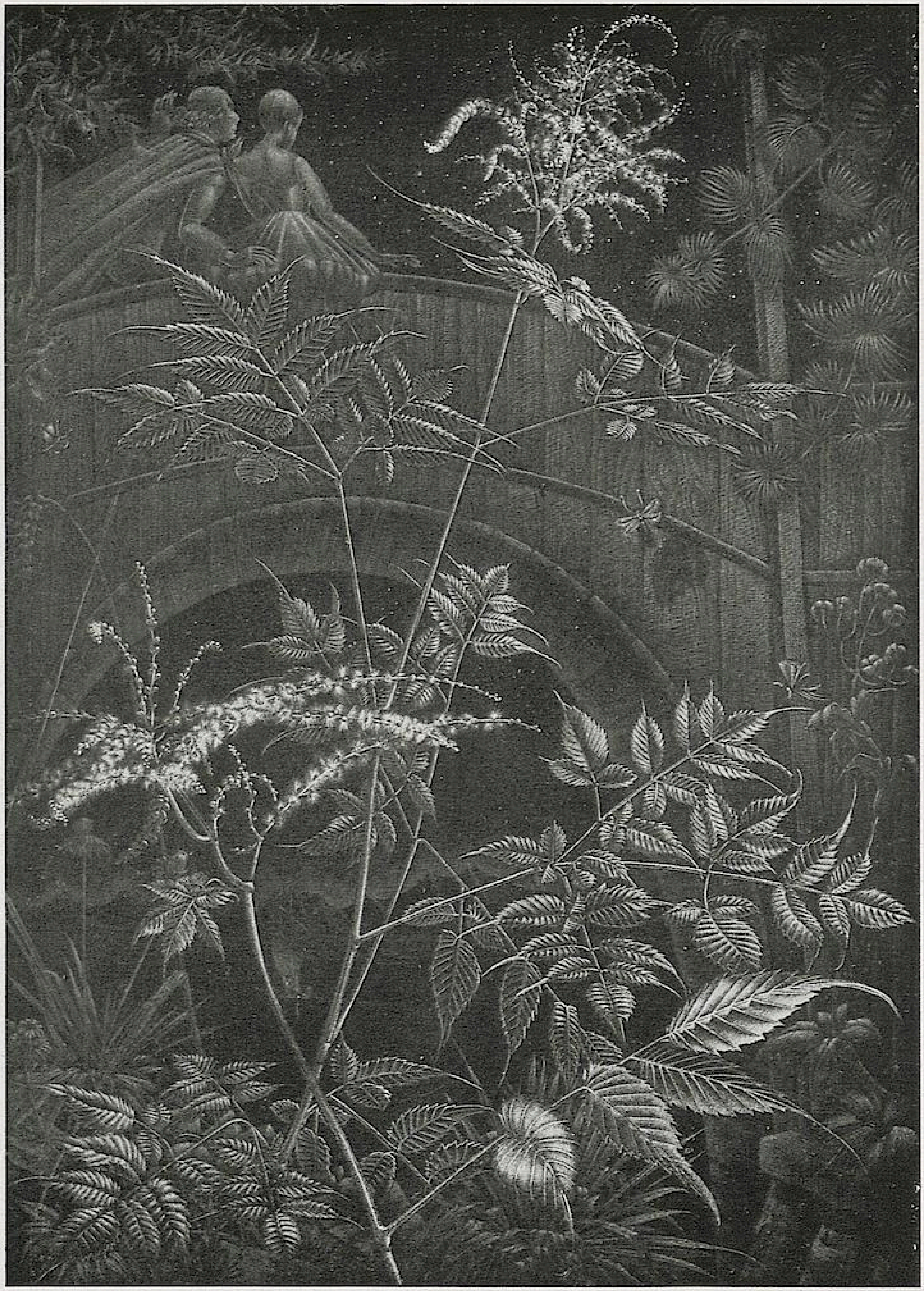
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDERS ZORN — COQUELIN DER JÜNGERE

Ausstellung schwedischer Kunst in Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM HEISE BLÜHENDE SPIREEN. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM HEISE MORGENLANDSCHAFT AM WALD

DER MALER UND GRAPHIKER WILHELM HEISE

Der in Wiesbaden (19. Mai 1892) geborene, in München tätige Maler und Graphiker Wilhelm Heise ist außer mit Graphik und Buchillustrationen noch kaum in die breitere Öffentlichkeit getreten. Er gehört in die neue Generation oder besser in jenen Teil einer neuen Kunstbewegung, wo die Hoffnung auf neue Bildform und Bildgesinnung sich mehr in der Stille nährt und einen Weg zum Inhaltlichen und einer vielleicht vorwiegend noch idyllisch gestärkten Empfindung aus einer ebenso stillen Selbstentfaltung mit echter Hingabe sucht. Dieses Neue mag sich wieder sehr nahe mit lieber alter Kunst berühren, mit solcher vor allem, wo die anschauliche Nähe und der etwas miniaturige, friedliche Zustand für die Betrachtung sich festgesetzt und diese Dinglichkeit in schöner und getreuer Spannung dem heutigen Anschauungsbedürfnisse sich wieder sehr erschlossen hat. Aber eben auf die neue und eigene Aktualität des Erlebnisses kommt es an. Dieses Neue deckt sich auch nicht mit dem Schlagwort von der „neuen Sachlichkeit". Heise war an der Mannheimer Ausstellung beteiligt, die unter dieses Programm gestellt war; aber sein Schaffen und wohl überhaupt die tiefere Möglichkeit, wieder „dinglich" zu werden und die Fühlung mit der Natur durch eine reinigende Rechenschaft wieder zu bekommen, geht auf einer anderen und hoffenderen Linie.

Seine „Nächtlichen Blumenstücke", von denen bis jetzt sechs Blätter vorliegen, die gefesselte Beseelung dieser Blätter dient sehr charakteristisch zur Erkenntnis dieses Bildwillens. Wie das Gestaltete hier entsteht, das fast etwas Symbolische des Dunkels und des Hellen der Erscheinung, die hingegebene lineare Bindung in die dunkle Masse der Behaltung, ein Hinspielen in Melancholie, die zum Stilleben neigt, das sind Elemente eines Schaffens und figürlichen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Melodierens, das immer mehr zu fleißiger Hingabe gespornt ein lockendes und zu erweckendes Leben vor sich schaut. Auf dem Gemälde der „Pompon-Dahlien" (das Motiv ist gegenständlich breiter auch unter den „Nächtlichen Blumenstücken") befindet sich zur Seite ein in grünlichem Schimmer schwirrendes Insekt, eine vibrierende Auflichtung der Erscheinung, die nach Farbe noch etwas geisternd spürt und im Sinn fürs Kleine zum größeren Erleben drängt. Zunächst ist so der Sinn für eine gespannte Haltung und Weckung des Zustandes im einzelnen stärker, aber er sucht nach der Stetigkeit einer größeren Bildhaltung. Diese Kunst steuert auf eine neue Besonderheit der Erzählung und erzählten Optik. Und in diesem Wege liegt allerdings etwas sehr Zeitgemäßes.

Kunst dieser Art geht nicht in die volle und in sich flutende Farbe, sondern sie hält sich an Schein und lebendige Merkwürdigkeit von empfundenen und festgehaltenen Dingen und Zuständen; sie glaubt gewissermaßen an den festen Vorrat des Wachsenden und Klingenden, der Blumen, der Figuren und beispielsweise besonders der Geigen auf dem Bilde der „Sommermadonna". Das alte Motiv der Madonna im Blumenhag wird so von den Dingen her wieder lebendig. Es ist erzählter Zustand von Gewesenem, der auf verhaltenen Bahnen wieder neu gesehen wird und nicht verlassen werden will. Das ist gewissermaßen ein Appell an die natürliche und gegenständlich erwählte oder durch den Zweck hochgebildete Schönheit, der sich in einem Schaffen wie dem von Heise wieder rührt und bei ihm eine bestimmte Entstehungsschärfe und empfindliche Gegenwart hat. Damit kommt er über ähnliches Kunstschaffen älterer Art heraus in ein persönliches Daseinsgefühl.

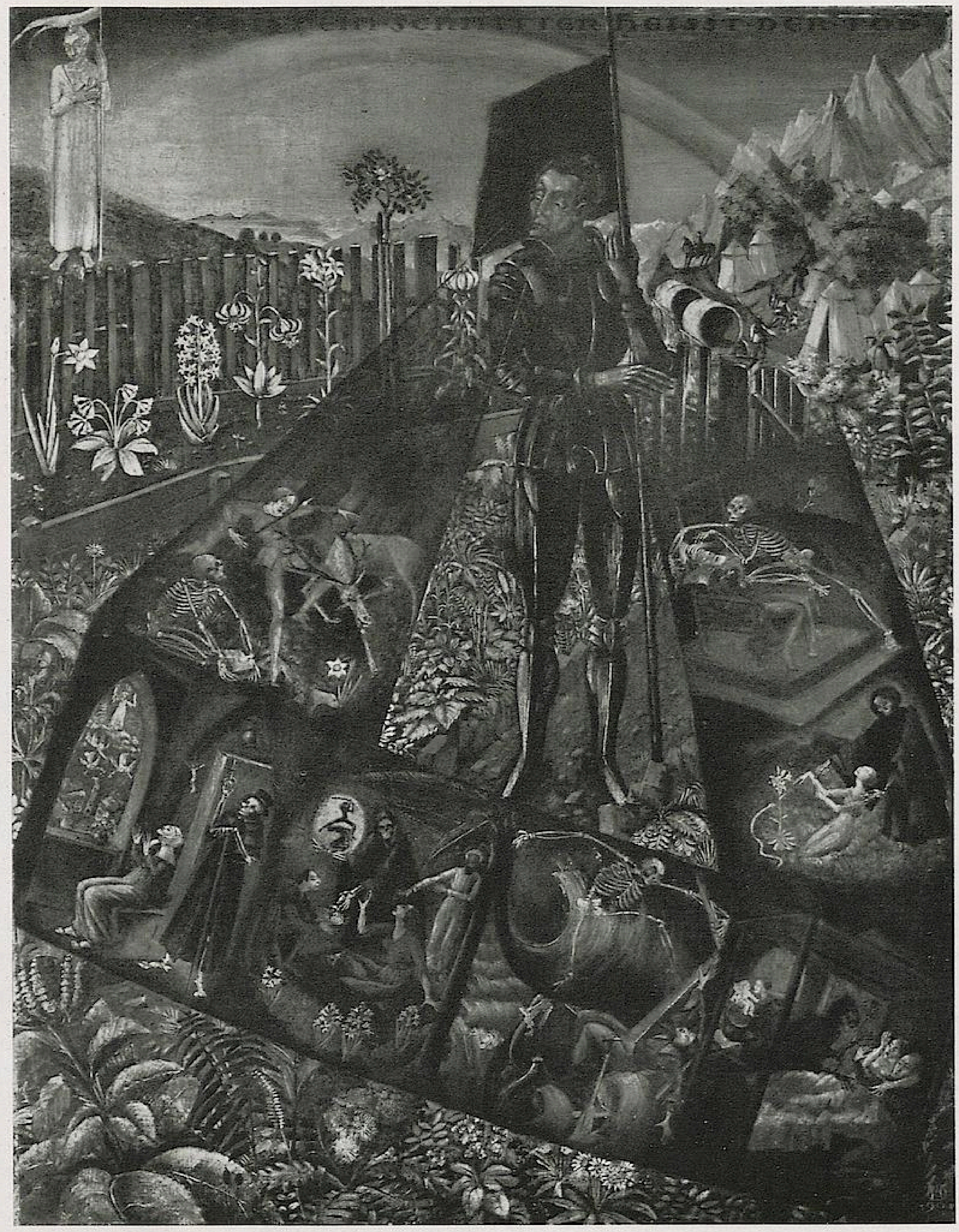
Kunst dieser Art hat auch einen stark lyrischen Einschlag und entsprechend eine graphische Richtung. Auch stofflich und technisch hat sich Heise vielfach in Graphik und Illustrationen zu Dichtungen betätigt. 1918 erschienen 12 Holzschnitte zu Don Quijotte, 1920 darauf 10 kolorierte Handdrucke nach Federzeichnungen zu E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi", 1923 Arbeiten zu einem Dichter, der für diese neue intime Kunsttendenz besondere Anziehungskraft hat, nämlich 10 Urzinkzeichnungen zu A. Stifters „Narrenburg". Schon früher hatte Heise zu Hans von Webers Dreiangeldrucken beigetragen und 1924 den letzten Hundertdruck dieses Verlegers mit Steinradierungen zu zwei Balladen von Ludwig H. Ch. Hölty geliefert. 1924 sind auch die Illustrationen zu Ricarda Huch „Aus der Triumphgasse" erschienen. Charakterisiert werden vor allem letztere Arbeiten durch die außerordentliche technische Sorgfalt, die sich teilweise ganz einer unveränderlichen zeichnerischen Materialbehandlung hingibt. Es kann hier zu einer Gefahr kommen, indem die penible technische Wirkung mehr an der Stimmung des Ausdrucks beteiligt wird als das gelöstere poetische Gefühl. Eine ähnliche Gefahr gibt es bei anderen Künstlern neuer Tendenz mit mehr konstruktivistischer Absicht. Hier handelt es sich aber um ein persönliches Hindurchmüssen und das derart gebundene Gefühl hat jedenfalls den Vorzug vor einer bloß allgemeinen, sentimental lavierenden Schönförmigkeit. Aber in den freieren, mit sparsamerer Wirkung gemachten Blättern und Illustrationen äußert sich auch das freiere Vignettieren und Komponieren, z. B. schon beim „Quijote", das im allgemeinen etwas rokokohaft und episodisch beweglich anzusprechen ist. Es wird sich aber darum handeln, aus der episodischen Beweglichkeit wieder den wesentlichen und festen Bildinhalt und die direkte Anschauung der Bildform herauszuschöpfen. Wie sich diese innere Bindung zunächst herstellen will, das ist für heute außerordentlich charakteristisch. Es ist, wenigstens in der hier angezeigten Richtung, ein starkes vegetatives Gefühl beteiligt, Wesen und Formen der Blumen vor allem, die blumige Bedeckung der Natur, dann das weitere und doch noch nähere Gefühl für die Materialien der Erde, besonders das Holz und die bindende Art seiner Farbe. Und von hier aus — es ist ein eigentümlicher Sprung von der Natur in die Geschichte — also vom Holz aus gibt es eine besondere Verbindung in die Spätgotik. Freilich kann auch hier eine Gefahr verborgen liegen, daß man bei der Betrachtung eines eigenen, mit Liebe gepflegten Gefühles und bei einer Analogie zu älterer Kunstform stehen bleibe.

Der Künstler, der die „Wintermadonna" und die „Sommermadonna", den „Totentanz", die „Verleugnung Petri" und anderes gemalt und soeben ein großes Stephanus-Motiv für eine Kirche vollendet hat, hat sich in dieser rückwärtsschauenden Form nicht festgelegt. Das Eigenpersönliche in seinem Bildschaffen, das mit Langsamkeit und zuwartender Stetigkeit vor sich geht und sich vom Sinn zum stärkeren Ausdruck führen läßt, gibt gute Ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM HEISE MADONNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM HEISE TOTENTANZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sprechungen. Das Element des Schattens, das Gefühl für Holz, der Schein, der sich räumlich sammelt und in Natur und Farbe Einhaltung sucht, die beginnende Spannung in Gestalt und bildlicher Atmosphäre, in diesem langsamen Zusammenbau ist nicht bloß die Summierung von Teilen wirksam, wenn auch das Stilleben dieser Art noch eine gewisse Rolle spielt, sondern die kompositionelle Reimung und Entfaltung bewegt sich auf eine tiefere Bestimmung zu. Die Liebe zu den Spireen, den Dahlien, dem blühenden Türkenbund, einem moosigen Baumstumpf und anderem, erklärt auch das sinnhafte Geschehen seiner Madonnenmotive. Die Anschauung wird zur Erzählung für das Gesicht und zur inhaltlichen Beseelung. Dieses erzählende Bedürfnis hat sich besonders in dem „Totentanz“-Bild von 1921 genug getan, wo der Gedanke ist, daß ein Geharnischter aus seinem Lager in den Garten tritt mit sieben Blumen; und da kommt ihm das Gesicht für sieben Todesarten, die mit den sieben Blumen symbolisch zusammengeschaut werden. Formal sprechen der gebrochene Schein der Vision, das Natürliche der vegetativen Ordnung und die geometrische Brechung, noch mehr im ganzen das Ahnen eines Gegensatzes von Formen und Kreaturen, der Hindurchblick durch Äußeres und Einblick in Besinnungen. Solche einzelne Bindungen des Blicks sind loser auch bei der „Sommermadonna“ deutlich.

In solcher Bildkunst spezifisch deutscher Art findet man sonst oft ein unbestimmtes, nicht zeitlich bedingtes, sondern loses, imitatorisches und lyrisches Spielen dabei. Die Liebe aber zur Natur, das Bedürfnis, sich die Schönheit der Erde und eine geläuterte und damit klingende Gestaltung und Figur bildlich zu erzählen, geht hier aus einem Gegensatz innerhalb heutiger Zeitstimmung hervor. Heise hat an dieser zeitlichen Schärfe sehr deutlich teil. Das Bild der „Nächtlichen Stadt“ (auch als Lithographie vorhanden) gibt dem Einsiedlerischen heutigen Erlebens in dem dumpf episodisch Melodierenden der zeitlichen Gesellschaft Ausdruck. Es ist etwas Ähnliches in den nächtlichen Blumenstücken und in anderen Bildern geht das Bedürfnis gewissermaßen ausweichend oder gegenbekennerisch in eine frühe oder exotisch blühende Natur. Schließlich läßt sich auch die religiöse Bilderwahl, wie das Petrusbild, in diesen Stimmungsumkreis bringen. Das Dingliche der Natur überhaupt steht damit im Zusammenhang und anderseits auch die geometrische Fassung eines Werkzeugs, einer Vase, eines Instrumentes, die Neigung für Blumen, für ein Tier, wie etwa den Esel des hl. Joseph im Blumengarten, für den Blick eines Wassers und anderes. Aber eben mit dieser Neigung und Hingabe ans Einzelne eröffnen sich Lücken in den Räumen, die den Blick weiter ziehen und die Struktur einer Spannung bringen. Hier setzt dann auch eine Notwendigkeit zu der neuen Aktivität an, die von anderen Seiten heute bewegt wird.

So mochte es bei einem noch jungen Künstler wie Heise, der auf den ersten Blick zu den Abseitigen und im einzelnen unverbindlichen Künstlern zu gehören scheint, reizen, gerade vom Zusammenhang mit der Gegenwart zu sprechen, indem man die Formen in Herkunft und Fortgang ansieht, und damit ein Kapitel junger Kunst zu berühren. Konrad Weiß

NEUE KUNSTLITERATUR

Die Hamburger Meister der guten alten Zeit. Von Professor Dr. Gustav Pauli. Hyperionverlag, München.

Trotz einiger wohl mehr aus Vorsicht als aus Zweifel an dem sicher nicht geringen Wert des Gegenstandes dieser Hamburger Malerei genährter, aber immer liebevoller Skepsis im Urteil, das manchmal, ohne Gefahr unkritisch zu erscheinen, noch wärmer und entschiedener zustimmend ausfallen durfte, ist Paulis vorzüglich ausgestattetes Buch von besonderem menschlich-schriftstellerischem Reiz nicht nur, sondern eine höchst wertvolle kunstgeschichtliche Monographie über ein noch immer zu wenig beachtetes Thema deutscher Malkunst um die Wende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Seit Lichtwarks zahlreichen Einzelstudien über die von ihm wieder entdeckten Meister drängte sich eine historisch gründlich fundierte, zusammenfassende Darstellung auf. Pauli gibt auf geistes- und kulturgeschichtlichem Hintergrund eine von genauester Kenntnis und von vertrautem Umgang der Bilder zeugende Geschichte hamburgischer Kunstentwicklung von Balthasar Denner bis Hermann Kauffmann. Denn es gab eine solche in dieser Bürgerstadt trotz Höfen und Akademien. Ihre zeitweise stark von einzelnen Persönlichkeiten bestimmte Erscheinung zwang die Darstellung zu einigen in sich abgeschlossenen Biographien, von denen die über Runge bei aller scharf abwägenden Richtigkeit der Bewertung etwas überbetont objektiv, die über Wasmann nicht so warmherzig teilnehmend wie das kleine Heftchen der Galerieführer, die über Otto

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM HEISE POMPON-DAHLIEN. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Speckter aber vorzüglich abgerundet und in ihrer historischen Einstellung vollendet ist. Besonders dankenswert ist auch die mit Recht unterstrichene Hervorhebung des sehr bedeutenden Viktor Emil Janssen. Aus Paulis Buch gewinnt man ein gutes Bild dieser vom 17. Jahrhundert bis zum großen Brande von 1842 reichenden Kunstübung, die stets aus dem bürgerlich-städtischen Charakter des Ortes ihr Gepräge erhielt und mit ihrer niederdeutschen Eigenart bald mehr, bald weniger deutlich als Randposten der holländischen Malerei erscheint. Auch das große Genie Runges ist nicht ohne Hamburgs geistige Atmosphäre — damals gab es noch eine solche und sie lebt in dem glänzenden Essay der Einleitung Paulis wunderbar wieder auf — denkbar, vollends nicht die Porträtisten und Landschafter aus seiner zahlreichen, durchaus nicht immer provinziellen Nachfolge. Gerade die Landschaftsmaler um Gensler, Morgenstern, Gurlitt und Vollmer haben die neue Kunst der Luft- und Lichtmalerei zum guten Teil aus sich und den Holländern geschaffen und sind nicht unbedeutender in der Leistung als die gleichzeitigen Münchener, Berliner oder Wiener, wenn auch ohne ihre nachhaltige Wirkung.

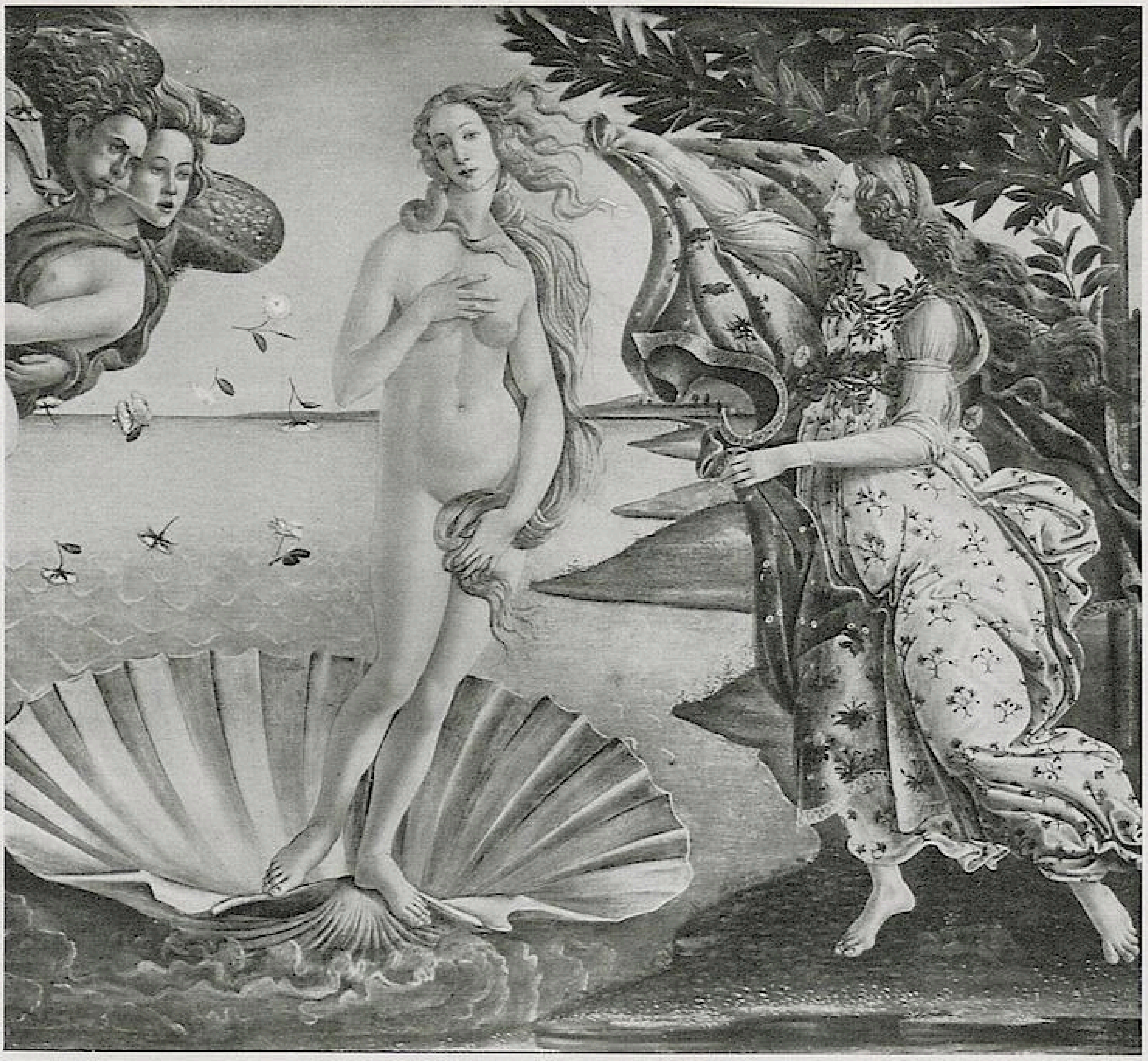
Heinrich Ehl

WILHELM HEISE — FREUNDE IM HERBST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHÔSHUN MIYAGAWA. 18. JAHRHUNDERT ODE AUF IRIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SANDRO BOTTICELLI — GEBURT DER VENUS. AUSSCHNITT

JAPAN UND FLORENZ

Japan — das Blumenland, Florenz — die Blumenstadt! Kein Wunder, wenn sich okkulte Zusammenhänge kundtun. Vieles und Bedeutendes ist über Florentiner Kunst geschrieben worden und besonders über einen jener Künstler, den nur Florenz zeitigen konnte in seinen holdesten Frühlingstagen, über Botticelli, den Maler des Frühlings. Das letzte Wort über ihn sagt ein japanischer Kunstgelehrter, Yukio Yashiro. Er hat ein Werk über den italienischen Maler der Frührenaissance veröffentlicht, dem Text wurden zwei Bände Reproduktionen angegliedert, die mit dem geduldigen Sinn für Details ausgewählt sind, wie er dem Japaner besonders eigen ist. Die Blätter enthalten zumeist ausdrucksvolle Kleinteile aus den Werken des Meisters, deren zarter Linienschwung, deren Phantasie und strenger Stil den gelehrten Kunstfreund des fernen Ostens begeisterten. Obwohl er selbstbewußt über die Kunst der eigenen Landsleute spricht, nennt Yukio Yashiro den Florentiner doch den größten Blumenmaler, was besondere Erwähnung verdient bei dem großen und einzigartigen Verständnis Japans für die Welt der Blumen. Dieses für den Europäer überraschende und merkwürdige Urteil sollte anregend sein für nachdenkliche Betrachter, die Auge und Sinn für Bilder und Blumen haben. Yashiro stellt Botticelli über die klassischen japanischen Künstler, über Utamaro, der in der Behandlung des Haares dem Florentiner am nächsten kommt und über die feinsinnigsten Blumenmaler seiner Heimat Sotatsu und Korin, deren Wahlverwandtschaft mit der italienischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SHUNSHÔ KATSUKAWA, 1726—1792 JAPANISCHE SCHÖNHEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SANDRO BOTTICELLI DER FRÜHLING. AUSSCHNITT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

UTAMARO. UM 1790 ZWEI DAMEN DES YOSHIWARA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Frührenaissance und vor allem mit Botticelli er dartut. Der Japaner urteilt als Blumenverständiger, die Blüten, mit denen Fra Angelico seine himmlischen Wiesen bestickte, seien Blumen, die der Maler gesehen hat, jene des Fra Filippo Blumen, die seine Künstlerhand geliebkost hat, mit Tastsinn erkannt und begriffen in ihrer weichen Samtigkeit. Botticellis Blumen sind gesehen, geliebkost, erkannt und geliebt. Sie sind eingeordnet in die große Musik der Schönheit, sie sind Blumen geblieben, aber zu ewigen Sternbildern verklärt, die einen ewigen Tanzrhythmus haben. Das Leitmotiv von Botticellis Schaffen ist in der Auffassung seines japanischen Verehrers eine verklärte, eine mystische Sinnlichkeit, deren geheimem, zwingendem Rhythmus seine Blumen und seine blumenhaften Frauen folgen. Denn kein anderer westlicher Künstler habe deren Glieder zu so bedeutungsvollen Arabesken gebildet und stilisiert zu blumenhaftem Wachstum und Blühen. Weil Botticelli der größte Blumenmaler ist, wurden seine Frauengestalten zu den blumenhaftesten der Frauen und darin nähert er sich Japan und grüßt das ferne Blumenland. Yashiro versichert liebevoll: „Die Kunst ist Weltbürgerin. Über alle Schranken von Zeit und Raum harrt der Künstler auf Freundeshand aus der Ferne."

Alexander v. Gleichen-Rußwurm

SANDRO BOTTICELLI PALLAS UND KENTAUR. AUSSCHNITT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SHUNSHÔ KATSUKAWA
1726—1792

DIE HILFREICHE
FREUNDIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HARUNOBU SUZUKI, 18. JAHRHUNDERT JAPANISCHER FRÜHLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNESTO DE FIORI SELBSTBILDNIS. BRONZE. 1923
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

ERNESTO DE FIORI

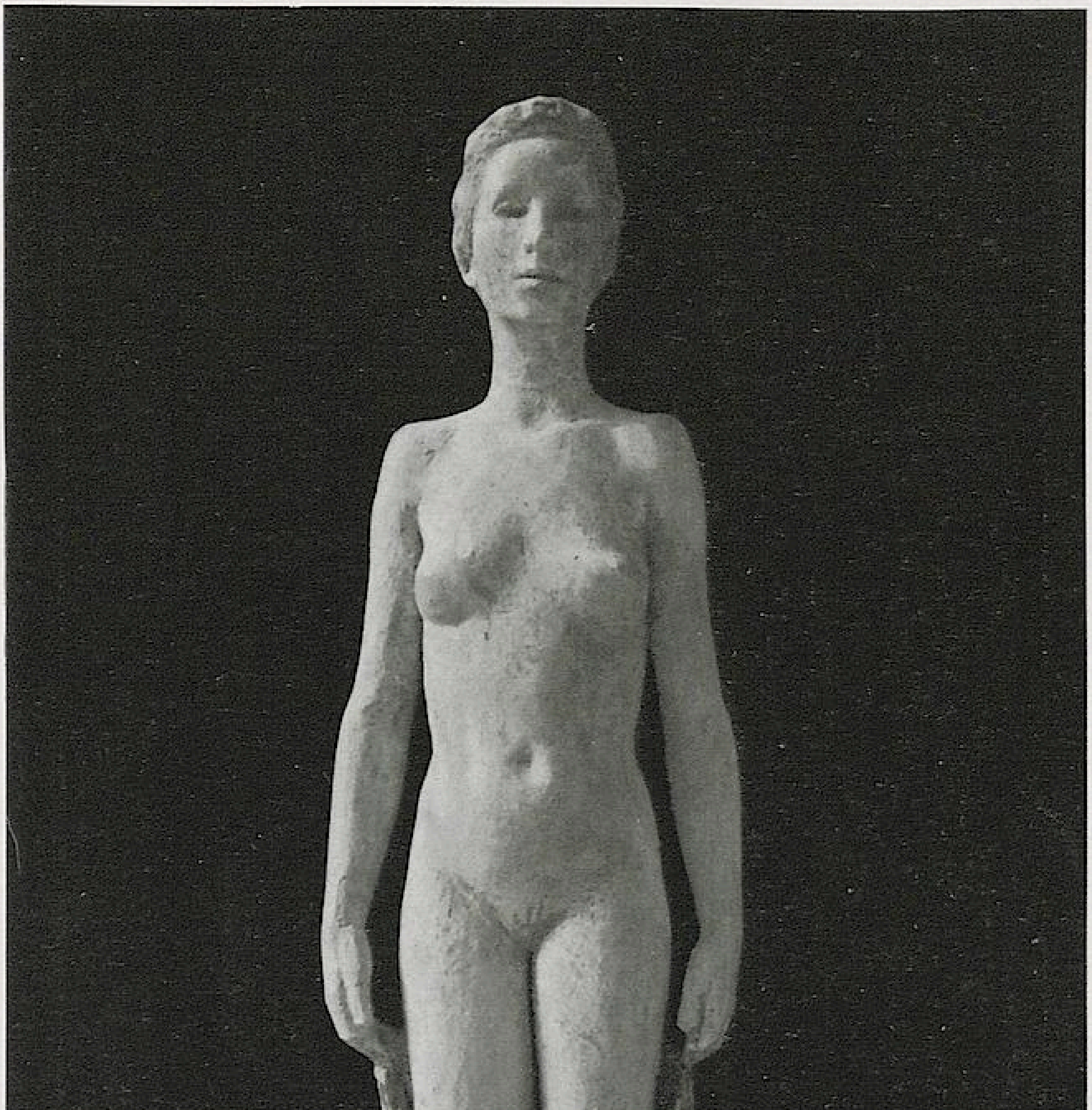
Gefährlich ist es in einem Land, die Schönheit der in sich ruhenden Gestalt darzustellen, wo man häufig mit der barocken Geste das Wesen, mit dem Interessanten den Wert des Kunstwerkes verwechselt. Das Pathos hält man meist für Bedeutung, in einer mysteriösen Formzertrümmerung ahnt man die Größe und nur im Lallen und Stammeln glaubt man, die Sprache des Genius zu vernehmen. Hingegen ist man geneigt, das Gleichmaß der Formen nichtssagend zu finden. Die Anmut des nackten Körpers, die zu jedem spricht, wird oberflächlich gescholten und die Grazie ist verdächtig geworden.
In solchem Land und solcher Zeit arbeitet der Bildhauer de Fiori an seinen Bronzen und Terrakotten. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um Porträtbüsten und um die Darstellung des stehenden und schreitenden Körpers. Auf die Geste wird verzichtet. Die Sprache der Gebärde ist nicht vorhanden. Jeder stärkere Bewegungsausdruck wird vermieden. Zumeist steht der nackte menschliche Körper steil aufgerichtet da. Nichts ist spürbar als die statische Ruhe einer im Raum aufgerichteten Erscheinung. Alle Funktionen sind latent. Ihr Ausdruck liegt im Innern und ist unendlich leise geworden. So mag es geschehen, daß wir durch eine gekrümmte Hand oder ein vorgerücktes Spielbein, das die Symmetrie des Ganzen unterbricht, plötzlich betroffen werden. Daß wir einen lebendigen Atem im Kunstwerk spüren und daß uns die feine Drehung eines Kopfes in dieser Stille stärker berührt als anderswo eine große Gebärde, die den ganzen Körper mitreißt.
Das Thema dieser Plastiken ist die Darstellung des menschlichen Seins. Nicht der mit dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNESTO DE FIORI BÜSTE ELISABETH BERGNER. TERRAKOTTA. 1925

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNESTO DE FIORI — BADENDE. TERRAKOTTA

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNESTO DE FIORI SCHLENDERNDES MÄDCHEN
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Schicksal in Konflikt geratene Mensch, nicht das titanisch-kämpferische Leben und auch nicht das vorübergleitende Werden eines Geistes, der in der Übersteigerung die Erfüllung sucht, — sondern die schlichte Anmut der in sich ruhenden Gestalt. Diese Figuren — häufig in Terrakotta farbig getönt — sind ebensoweit entfernt von der dekorativen Kleinplastik wie von der Monumentalität, die dafür bestimmt ist, im Freien zu stehen und sich dort gegen den Himmel abzuheben, wie dies meist bei den Plastiken der Antike der Fall war. Sie sind für den Raum gedacht und ihr intimer Reiz findet seine Weihe im gebrochenen Licht einer Halle oder in der räumlichen Begrenzung eines Hofes.

Es liegt allzunahe bei diesem Künstler, der eine deutsche Mutter und einen italienischen Vater hat, die Vereinigung des nordischen und südlichen Geistes zu zeigen. Aber es gehört zum Schlüssel des Verständnisses und so kann man schwer darauf verzichten. Nordisch ist eine gewisse herbe Sprödheit der Erscheinung, eine oft ungewisse verfließende Gebundenheit der Arme und Beine, die nicht für sinnliche Tastbarkeit geformt sind. Südliche Klassizität verrät jedoch die Freiheit der übrigen Gestalt, die frontale Darstellung, die klare Übersicht des Ganzen und jene unbewußte Harmonie der Formung, die mediterran ist und deren unproblematischer Zauber am deutlichsten aus der Badenden (s. Abb. S. 273) spricht.

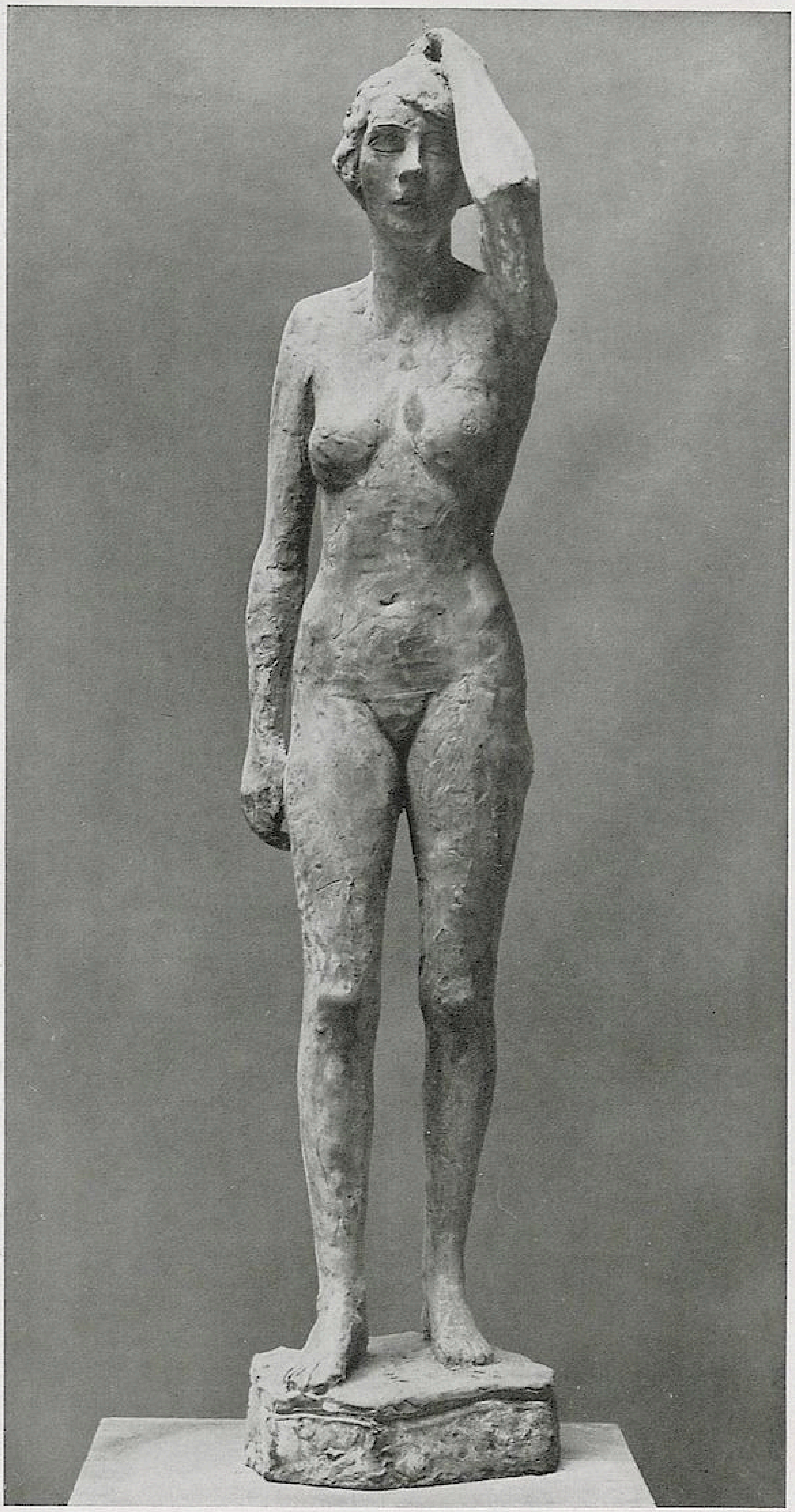
Eine besondere Bedeutung besitzen die Porträtköpfe des Künstlers, die in den letzten Jahren entstanden sind. Die Schule des Kubismus, die de Fiori durchschritten hat, ist hier nicht so deutlich erkennbar wie in der Darstellung des menschlichen Körpers. Aus dem Selbstporträt in Bronze von 1923 mit seiner Straffung der Linien und Spannung der Flächen spricht ein Wille, dem es darauf ankommt, im Individuellen das Gemeinsame: das Gesicht seiner Zeit zu formen. Die Terrakottaköpfe der Schauspielerin Elisabeth Bergner (1925) und des Boxers Jack Dempsey (1925) in der Nationalgalerie Berlin besitzen bereits jene wehende leichte Sicherheit, die sich nicht verflüchtigt und ganz Form geworden ist. Diese Köpfe umspielt der Atem innerer Lebendigkeit. Sie geben ganz das Wesen des Dargestellten wieder. Das Jungmädchenhafte, Zarte, Leidende, Scheue dieser Schauspielerin oder die gladiatorenhafte Gutmütigkeit eines herkulischen amerikanischen Jungen. Sie sind wohl eminent „ähnlich“ und doch hat es der Künstler verstanden, über das vergänglich Individuelle hinausgehend das Typische der menschlichen Erscheinung zum Ausdruck zu bringen.

De Fioris Weg läuft abseits von den intellektuellen Tendenzen des Tages. Nichts ist in seiner Kunst vom Mystizismus, nichts vom sozialen Pathos, nichts von der „neuen Sachlichkeit“ unserer Gegenwart. Der Künstler nimmt nicht Stellung, er zeigt keine Meinung und besitzt gottlob keine Weltanschauung, sondern als ein schöpferischer Mensch des Auges und der Hand erfüllt er seine Aufgabe, in der er schlicht aussagt: daß etwas ist.

Das Werk de Fioris in seiner heutigen Gestalt umspannt den kurzen Zeitraum von 10 Jahren. Es besitzt die innere Sauberkeit, sich auf die Gestaltung eines begrenzten Themas zu beschränken. Ob der Künstler diese Grenzen noch überschreiten wird, und inwieweit er bei fortschreitender Reife die Fähigkeit besitzt, auch andere Themen mit der lässigen Grazie und der schlichten Klarheit, die ihn auszeichnet, zu durchdringen, wird die Zukunft zeigen.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



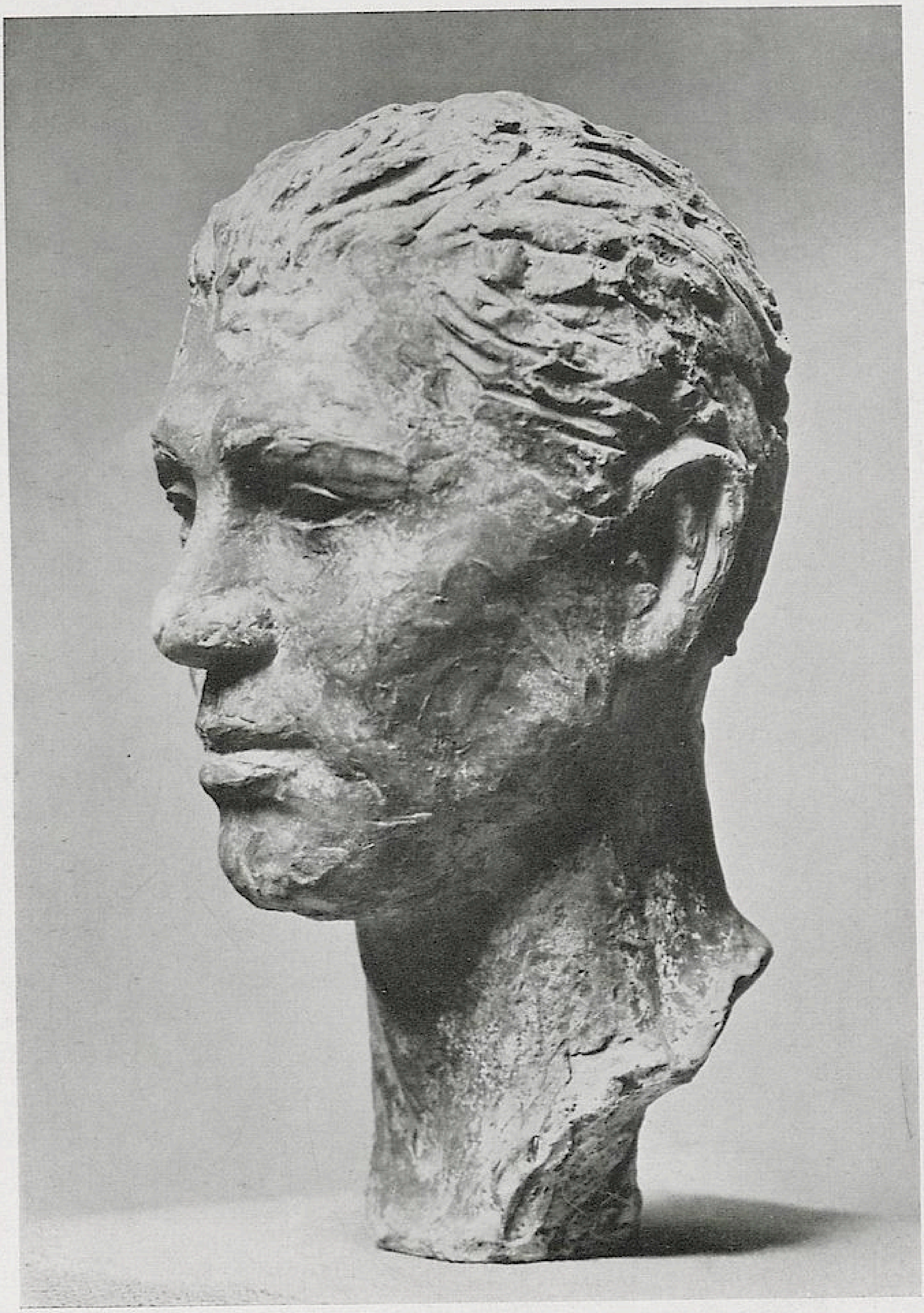
ERNESTO DE FIORI STEHENDES MÄDCHEN. BRONZE

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNESTO DE FIORI SCHREITENDER JÜNGLING. BRONZE
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNESTO DE FIORI DER BOXER JACK DEMPSEY
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER VOLLBLUTROMANTIKER FRANZ POCCI

Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage (7. Mai 1926)

Der gräfliche Jugendschriftsteller und Zeichner Franz Pocci, ein unerschütterlicher Sohn der Romantik, hat sich durch seine anmutigen Gaben in Wort und Bild längst ein dankbares Gedenken im Herzen des Volkes und besonders der Kinderwelt gesichert. Aus der öden Prosa des Alltags flüchtete er immer wieder „zu mondbeglänzten Zaubermächten, zu Rittern, Burgen und Turniergefechten".

Mit München, wo er am 7. März 1807 das Licht der Welt erblickte, war er aufs engste verwachsen. Als flotter Studio erwachte in ihm die Lust zu „leichtherzigen" musikalischen Improvisationen. Bald gesellte sich dem Tondichter der Zeichner bei. Nicht nur seine eigenen Kompositionen, sondern auch volkstümliche Liedersammlungen (die „Jäger-, Studenten- und Soldatenlieder") schmückte sein Stift mit ansprechenden Bildern. Gern hätte er das Studium der trockenen Rechtswissenschaft mit der heiteren Kunst vertauscht; allein an dem harten Sinn des Vaters zerschellte dieser Herzenswunsch. Doch gönnte ihm seine berufliche Tätigkeit, in der er bis zum Hofmusikintendanten und schließlich zum Oberstkämmerer emporstieg, hinlänglich Muße zu künstlerischem Schaffen, das durch den Umgang mit namhaften Künstlern befeuert und befruchtet wurde.

Eine stark ausgeprägte Eigenart tritt nun freilich in keiner seiner Tonschöpfungen hervor. Mit der „Zukunftsmusik" Richard Wagners kann er sich nicht befreunden. Zu dem Gesang der „Undine" (in dem gleichnamigen Puppenspiel) sagt Kasperl: „Was das wieder so ein schönes wässeriges Lied ist! Einzig, als hätt's der Richard Wagner komponiert!" Einige schlichte Weisen Poccis sind auch in dem von ihm und Guido Görres im Verein mit einigen Freunden 1834 herausgegebenen „Festkalender" verstreut, der ersten deutschen illustrierten Jugendzeitschrift, die durch innige Vereinigung von Wort und Bild nachhaltigen Eindruck in den Herzen der Kinderwelt hinterließ. Dieser „Festkalender" mit seiner Lobpreisung der mittelalterlichen Helden, mit seiner „katholischen Innigkeit" und seinem ungekünstelten, frischen Humor segelt ganz im Fahrwasser der Romantik. Sein Hauptwert ruht in den Bildern, die Pocci beisteuerte, namentlich in den herzigen, ganz dem Leben abgelauschten Kindergestalten. Pocci hatte sein Talent als Illustrator für die Jugend entdeckt!

Zunächst ließ er die der Kinderwelt längst vertrauten Gestalten aus deutschen Märchen („Schneewittchen", „Fundevogel", „Hänsel und Gretel" u. a.) in herzerquickenden Bildern erstehen, wobei er auch in den Initialen immer wieder Neues, manchmal geradezu Verblüffendes erfand. Diese Gaben sind nur Vorboten seiner „Geschichten und Lieder in Bildern" (1845), der würdigen Fortsetzung des „Festkalenders". Eigenes und Fremdes (Beiträge von Görres, Brentano, Schwab, Kobell u. a.) vereint er zu einem bunten Strauße, den er wieder mit eigenartigen, meist humorvollen Bildern umrankt. Auch in seinem „Spruchbüchlein" trifft er den rechten Ton, der zur Kindesseele dringt.

Die Jugendbücher seiner Freunde und Bekannten verschönte seine Kunst durch reichen Bilderschmuck, so die „Kinderheimat" von Friedrich Güll, die Märchen Andersens, den „Osterhas" von Georg Scherer, die „Alten und neuen Kinderlieder" von Raumer. Den „Jugendblättern" von Isabella Braun blieb er zeitlebens ein treuer und geschätzter Mitarbeiter, nicht nur mit dem Zeichenstift, sondern auch mit der Feder. Als die Begründer der „Fliegenden Blätter", Braun und Schneider, in den weithin bekannten „Münchner Bilderbogen" eine heitere Gabe für jung und alt boten, da wurde auch Pocci für dieses Unternehmen gewonnen. „Gaukel-Linchen", „Der Riese Fratzfressius", „Das Einmaleins", „Kasperl mit Frau und Kindern" u. a. wurden von der Jugend jener Zeit jubelnd begrüßt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

In all seinen Gaben für die Kinderwelt steht jedoch der Dichter Pocci dem Zeichner weit nach. Wohl glückten ihm einige sinnige und innige Gedichte, ein paar Balladen; doch einen besonderen literarischen Wert besitzen seine Gedichtbände nicht.

Auch zur Belehrung und Erbauung des Volkes wollte er mit Feder und Stift ein Scherflein beitragen. Den Reigen dieser Schöpfungen eröffnen seine Beiträge in dem von Guido Görres herausgegebenen „Deutschen Hausbuche“ (1846 und 1847) mit anmutigen Weihnachtsbildern und einem trefflichen Spottbild auf den verjagten Winter, den „alten Krächzer“, eine „Art Hauspostille à la Abraham a Sta. Clara, humoristisch in lebenden Bildern, verbunden und getragen von einem goldenen Faden religiösen Gehalts“.

Das Banner einer unverwüstlichen heiteren Laune weht uns entgegen aus seinen Karikaturen, die meist auf Mitglieder der beiden Münchner Gesellschaften „Alt-England“ und „Die Zwanglosen“ gemünzt sind. Die erstere, die einem heitern Lebensgenuß huldigte, umschloß einen Kreis von hochstehenden Männern. Als Pocci 1840 eintrat, war er nach seinem Geständnis „längst dem Spott-Teufel verfallen und sein blindes Werkzeug geworden“; daher ließ er seinem Hang zu mutwilligen Satiren die Zügel schießen. Sich selbst verschonte der „Pasquillant“ (wie er sich scherzhaft nannte) dabei am wenigsten. So sehen wir ihn als Rompilger, als „Schnack von Ammerland“, als Tartüff, als Badegast in Ostende, als Le Maigre, als Hofmusikintendanten, der das auf einem Karren stehende Hoftheater aus dem Sumpf herauszuziehen sich bemüht, als Giraffe, ja als Esel in der goldbestickten Oberstkämmereruniform. Der leidige Dienst eines „Hofschranzen“ war ja durchaus nicht nach seinem Geschmack.

Im Gegensatz zu „Alt-England“ verfolgte die 1837 gegründete „Gesellschaft der Zwanglosen“ auch literarische und künstlerische Interessen. Jene war ganz „weiß-blau“ — bayerisch gesinnt, diese übte weitgehende Duldsamkeit und bot neben einheimischen Dichtern, Gelehrten und Künstlern auch den „Berufenen“ ein gastliches Heim. Für diese „Nordlichter“ hat Pocci, gleich anderen eingefleischten bayerischen Partikularisten, wenig übrig, obgleich er von hoher Verehrung für Geibel und Liebig erfüllt ist. Doch ergießt sich die Lauge des Spottes in seinen Karikaturen über die „Zwanglosen“ in gleicher Weise über die Einheimischen wie auf die Fremden, besonders aber über Kobell, der auf diese harmlosen Neckereien stets eine schlagfertige Entgegnung fand. Ein „Dichter-Wettrennen“ versinnbildet klar und scharf den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den einheimischen und berufenen Poeten. Allen voran stürmt Geibel auf seinem Pegasus, dicht hinter ihm sprengen Heyse und Schack, dann geben Carrière und Bodenstedt ihren Gäulen die Sporen, und als letzter erscheint Kobell (der einzige einheimische Dichter) und schreit: „Laßt's mich doch auch mit, ös g'scheckat'n Luader!“

Von den „Zwanglosen“ im „Elysium“ entwirft Kobell ein launiges Bild. Auch Pocci kommt mit ihnen ans himmlische Tor, wo ihn St. Petrus freudig begrüßt:

„Dees is ja scharmant,
Sie san vo die Engln selm rekummandiert (empfohlen)
Gehnga S' eina, Herr Graf!“ . . .

Die „Schnadahüpfln und Gschichtln“ Kobells versah Pocci mit humorvollen Zeichnungen, und dessen Geschichte vom „Brandner Kaspar“, der den Tod überlistet und zuletzt doch nach ihm sich sehnt, begleitete er mit tiefempfundenen Bildern.

Durch die Romantiker erlebte das Puppenspiel einen neuen Aufschwung, und Pocci hob es auf eine künstlerisch hohe Stufe. Zu seinem regen Schaffen auf diesem Gebiete drängte ihn der Zufall.

Der Aktuar Josef Schmid in München benötigte für sein neuerworbenes Marionettentheater zugkräftige Stücke und wandte sich deshalb an Pocci. Dieser sagte zu und verfaßte nun mit Feuereifer Stück um Stück, im ganzen 41, die er in seinem sechsbändigen „Lustigen Komödienbüchlein“ sammelte. Hier ist Kasperl der „Vertreter des eulenspiegelhaften Volkshumors“, eine (wie er selbst sagt) „in Lachangelegenheiten hochwichtige Persönlichkeit“, der eigentliche Held der Handlung, oder er trägt, wenn auch gewöhnlich in untergeordneter Stellung, oft zur Schürzung und Lösung des Knotens erheblich bei. In der nüchternen Wirklichkeit wurzelnd, bildet er einen wirksamen Gegensatz zur mondscheinumfluteten Märchenwelt der Romantik. Er träumt nur vom Essen und Trinken, und wenn er nicht im Wirtshaus ist, dann ist er auf der Polizei, der er stets ein Schnippchen schlägt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Schlipperdibix!“ lautet sein Leibsprüchlein. Dem Sultan stellt er sich als Doktor der „Blimiblamiphilosophie“ vor und begrüßt ihn mit der Anrede: „Erhabener Türkenkopf!“

In den Puppenspielen läßt Pocci seiner Neigung zur Satire freien Lauf. Sie geißelt beinahe alle Stände, mit Vorliebe jedoch die Beamten, die Gelehrten, die Künstler und Ärzte. Den Doktor Sassafras empfängt der Totengräber auf dem Friedhof mit den Worten: „Wie, kommt Ihr selbst einmal hierher? Gewöhnlich schickt Ihr mir nur Eure Patienten heraus.“ Zu jedem Stück bot seine Künstlerhand humorvolle Vignetten. Auf dem Titelblatt hält der Schalksnarr eine Maske vors Gesicht: Poccis leibhaftiges Konterfei.

Totentänze schuf er auch. Immer wieder beschäftigte er sich mit dem unheimlichen Sensenmann und suchte in der Art von Holbein die dämonische Gestalt des Menschenwürgers in stimmungsvollen Bildern festzuhalten, wozu er später begleitende Verse schrieb. In allerlei Gestalten erscheint hier der Unerbittliche seinen ahnungslosen Opfern, so als Schnitter in Bauerntracht, als Glöckner im Habit eines Klosterbruders, als Holzleserin im Walde, als Fährmann im schwankenden Kahn, als Bergführer; zuletzt schreitet er als Landsknecht über einen Wall von Leichen zur brennenden Burg.

Seine anthropomorphistische Kunst spiegelt sich, wie hier, auch in einer heiteren Gabe, der „Viola tricolor“. Sein Auge entdeckte, daß die unscheinbaren Stiefmütterchen menschliche Gesichter darstellen. Zu diesen Blumen zeichnete er die dazu gehörigen Körper, und so entstand, nach Hollands Urteil, ein „heiteres Capriccio“.

Auch in seinen hundert „Namenbildern“ tritt der Reichtum seiner unerschöpflichen Phantasie klar zutage. Diese und sein unversieglicher Humor führten ihm Stift und Feder in seiner etwas boshaften Satire auf das verknöcherte Beamtentum jener Zeit, die unter dem Titel „Der Staatshämorrhoidarius“ in mehreren Bänden der „Fliegenden Blätter“ und später als Buch erschien.

In rastloser Tätigkeit schwand dem Künstler Jahr um Jahr. „Gevatter Tod“, den er so oft in Wort und Bild verherrlicht hatte, nahte sich ihm nicht als Schreckgespenst, sondern als Freund. Am 7. Mai 1876 erlag er einem Schlaganfall.

Gleich Eichendorff blieb er der Romantik treu, selbst als diese sich längst überlebt hatte. Neben flüchtigen Improvisationen gelangen ihm doch vortreffliche Schöpfungen, die nicht veralten. Aus der Tiefe eines reichen goldigen Gemüts quillt all das, womit er die Mit- und Nachwelt bescherte. Ein Stück von seinem Herzen liegt nach seinem Bekenntnis in seinen dichterischen und künstlerischen Gaben:

„Denn alles, was und wie ich's gab,
Nahm ich aus meines Herzens Hab',
Aus meines Lebens tiefem Schacht
Hab' ich's auf das Papier gebracht.“

Dr. A. Dreyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARISTIDE MAILLOL WEIBLICHER TORSO. 1925

Mit Genehmigung der Galerie Druet, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSÉ DE TOGORES FRAU MIT KOPFTUCH

Phot. Galerie Simon, Paris

HEUTIGE KUNST IN PARIS

Erste Überschau enttäuscht: hochkultiviertes Malkunstgewerbe, aber nirgends überwältigend das, was man die Moderne nennen könnte, d. h. was hinter den angeschauten Dingen eine „heutige" Anschauung der Welt offenbart. Aus der Gesamtproduktion müßte das zu erkennen sein. Vor der aber steht man unsicher. Um sie sich zu klären, muß man nach Linien suchen, die aus dem Gestern herüberreichen.

Als die stark vereinheitlichende Sehweise des Impressionismus sich aufzulösen begann, traten die Grundlinien französischer Anschauung wieder deutlicher hervor. Da waren zunächst die Fauvisten, Erben des Impressionismus und zugleich seine Gegner, in denen sich noch einmal alle Impulse der Zeit zusammenfanden. Sie intensivierten die formalen wie die inhaltlich-subjektiven Werte der Bildgestaltung bis zur Höchstgrenze. Farbnuancen wurden zurückvereinheitlicht, die Flächenbestimmung durch starkbetonte Konture verstärkt, dabei immer der „Ausdruck" des Bildes als letztes Kriterium betrachtet.

In der Vereinfachung bis zum Typischen ging am weitesten Matisse, der in seinen Gestaltungen manchmal ans Ornament rührt. Aber diese „Wildheit" sprengt sich im Lande traditioneller Kultur bald auseinander, die heterogenen Kräfte münden in die ihnen gemäßen Ströme ein. Sie reichen bis ins Heute. Matisse besänftigt seine Malerei zu sublimen Farbakkorden, sein Ornament erweicht sich ins Teppichhafte. Heute dringt er — hauptsächlich in der Graphik — zu einer überaus kultivierten und sehr präzisen Form durch, von der aus er sich der Wirklichkeit wieder nähert. Er ist der anerkannteste Maler der Moderne. Eine breite Nachfolge hat sich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDRÉ DERAIN WALDLICHTUNG. 1922

Phot. Galerie Simon, Paris

um ihn gesammelt, die die Ergebnisse des Meisters ausbeuten, ohne doch eine Erinnerung an einstige „Wildheit“ als Schwerpunkt des Schaffens in sich zu tragen. So verliert diese Matisse-Schule nur zu bald die Physiognomie, die die Anfänge des Führers hatten erwarten lassen. Jedoch: die Qualität dieser Malerei ist vorzüglich. Und sie vor allem ist die Liebe der Franzosen.

Schon aus dieser Entwicklungslinie läßt sich erkennen, was für andere Konsequenzen die Franzosen aus jenem Kernimpuls des modernen Erlebens ziehen mußten als die Deutschen, — die es immer tiefer in den Expressionismus hineintrieb. Das verdeutlicht sich noch bei Betrachtung der andern typisch französischen Linie, die sich an Derains Entwicklung darstellt. Der war nach diesem fauvistischen Zwischenspiel in jene große klassizistische Strömung zurückgebogen, die seit Poussin ohne Unterbrechung durch Rokoko und Romantik hindurch die französische Kunst bestimmt. Berührungen mit dem Kubismus dienten Derain im Grunde nur dazu, seine klassische Formensprache noch zu präzisieren, sie auch räumlich zu klären. Er ist jener Richtung nie absolut hörig gewesen. So konnte er sich bruchlos bis zu seinem heutigen Schaffen hinaufentwickeln, das in Bildnis und Landschaft die überkommene Klarheit lateinischen Geistes ins Bild überträgt und so noch reiner als das des Matisse den französischen Genius verkörpert.

Auch Derain hat breite Nachfolge gefunden. Doch wäre es falsch, sie mit dem sogenannten „Neoklassizismus“ der letzten Jahre zu identifizieren. Dieser war Reaktion auf Doktrinen und nur allzuoft Sammlung um altvertraute Paniere aus allgemeiner Unsicherheit heraus. Derains Richtung, besser Malerei, wurzelt in der nie ab-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAURICE UTRILLO STRASSENBILD. 1923

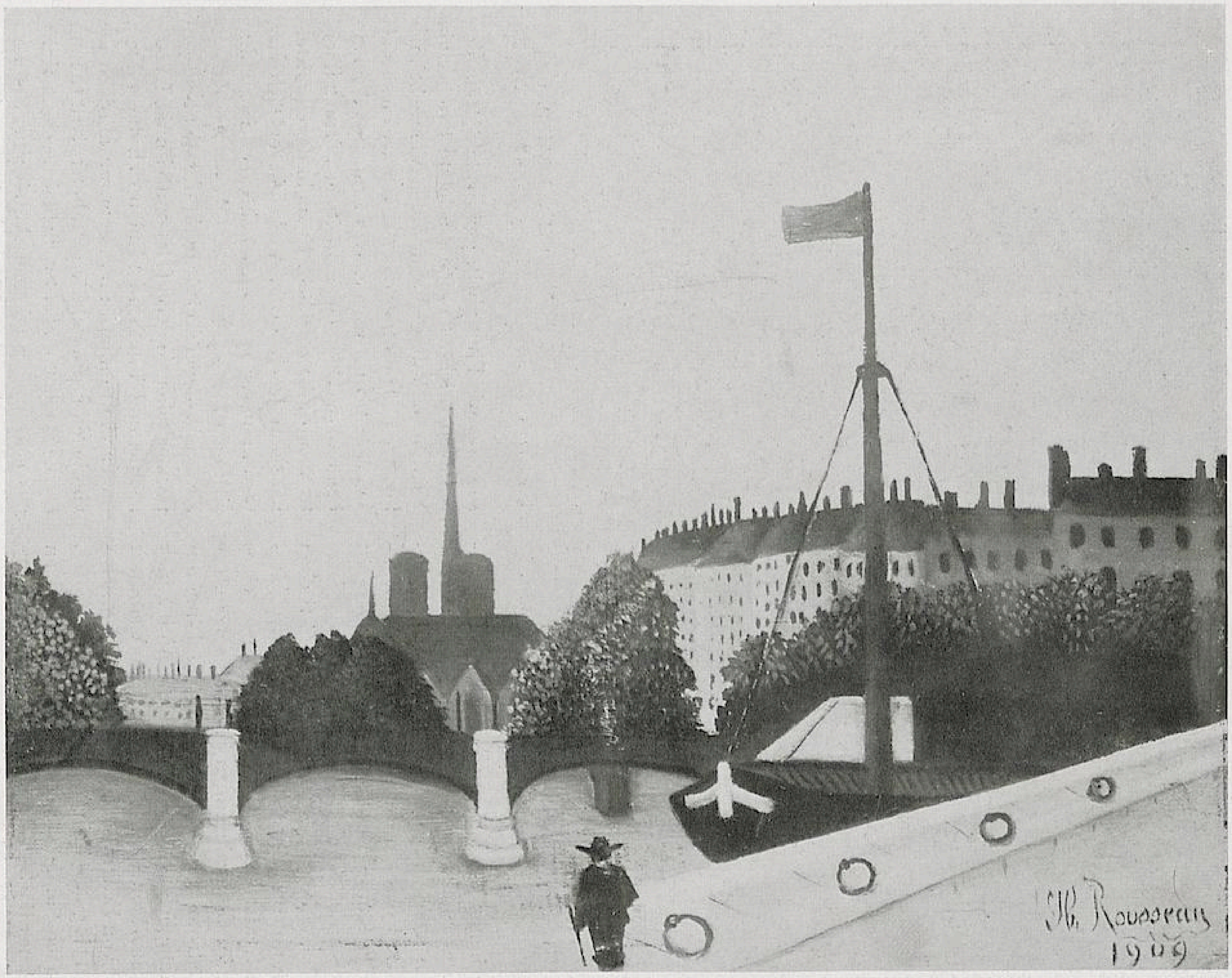
Collect. Mme. Kars, Paris

gebrochenen Tradition und speist sich aus eigenem starkem Blut, das Zeiteinflüsse nur zur eigenen Klärung aufnimmt, ihnen nicht unterliegt. Daß sich um ihn viel autochthones französisches Künstlerblut scharen mußte, beweist nur seine Echtheit.

Die Vitalität, die in der nachimpressionistischen Generation trieb, ihre Sehnsucht zum Ursprünglichen, Kraftvollen, ging in die Malkulturen eines Matisse und Derain nur in Brechungen ein. Ihr Hauptstrom trieb eine selbständige Linie aus der anfänglichen Einheit heraus, die in Vlaminck ihren markantesten Vertreter hat. Vlaminck strotzt von Erdkraft und impulsivem Temperament. Das gibt seiner Malerei das Unmittelbare, das bodenständig Gesunde, das manchmal an nordisches Barbarentum erinnert und solchergestalt in den kultivierten Salons von Paris fast fremd anmutet. Unter diesem Grundtrieb tritt bei Vlaminck die Entwicklung fast etwas zurück. Ja manchmal will es scheinen, als ob diese Kraft sich etwas allzu ungezügelt gebärde, so daß oft so etwas wie Plumpheit, gar Brutalität aus den Schollen bricht. Gerade die letzte Produktion Vlamincks läßt manchmal den Verdacht aufkommen, als ob hier das Elementare an sich als Wert kultiviert würde. Das Branstige der Farben und die Ungeschlachtheit der Formen übertreiben oft die Derbheit. Er sucht das Unmittelbare um jeden Preis. Vielleicht erklärt dies, warum unser spontanes Fühlen doch zu ihm sich neigt.

Zwischen diesen drei Grundkräften der heutigen französischen Malerei (Dekorativismus, Klassizismus und Vitalismus) füllen sich die Reihen. Maler wie Bonnard und Segonzac mischen die von jenen repräsentativ gestalteten Kräfte zum eigenen Gehalt und entwickeln ihre schöne Reife aus sehr ursprünglichen Antrieben. Bonnard ist zum vortrefflichen Maler bester französischer Provenienz gediehen. Seine Akte schwellen von innerem Leben, und halten dabei doch immer ein edles Maß, das sie in die Nähe Derainscher Formauffassung bringt. In Segonzac schäumt

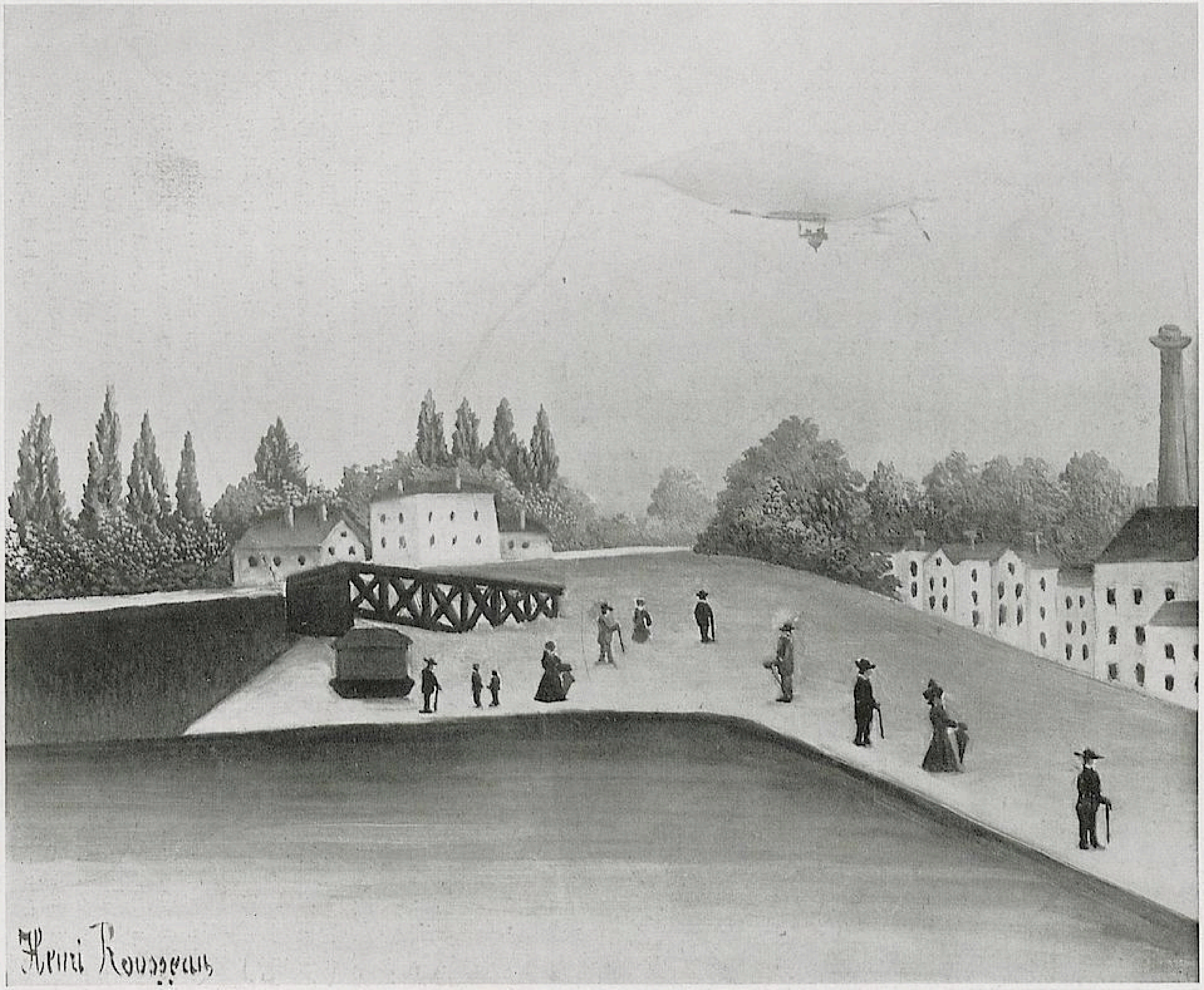
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI ROUSSEAU — PARIS

Mit Genehmigung der Galerie Druet, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI ROUSSEAU STADTLANDSCHAFT

Mit Genehmigung der Galerie Druet, Paris

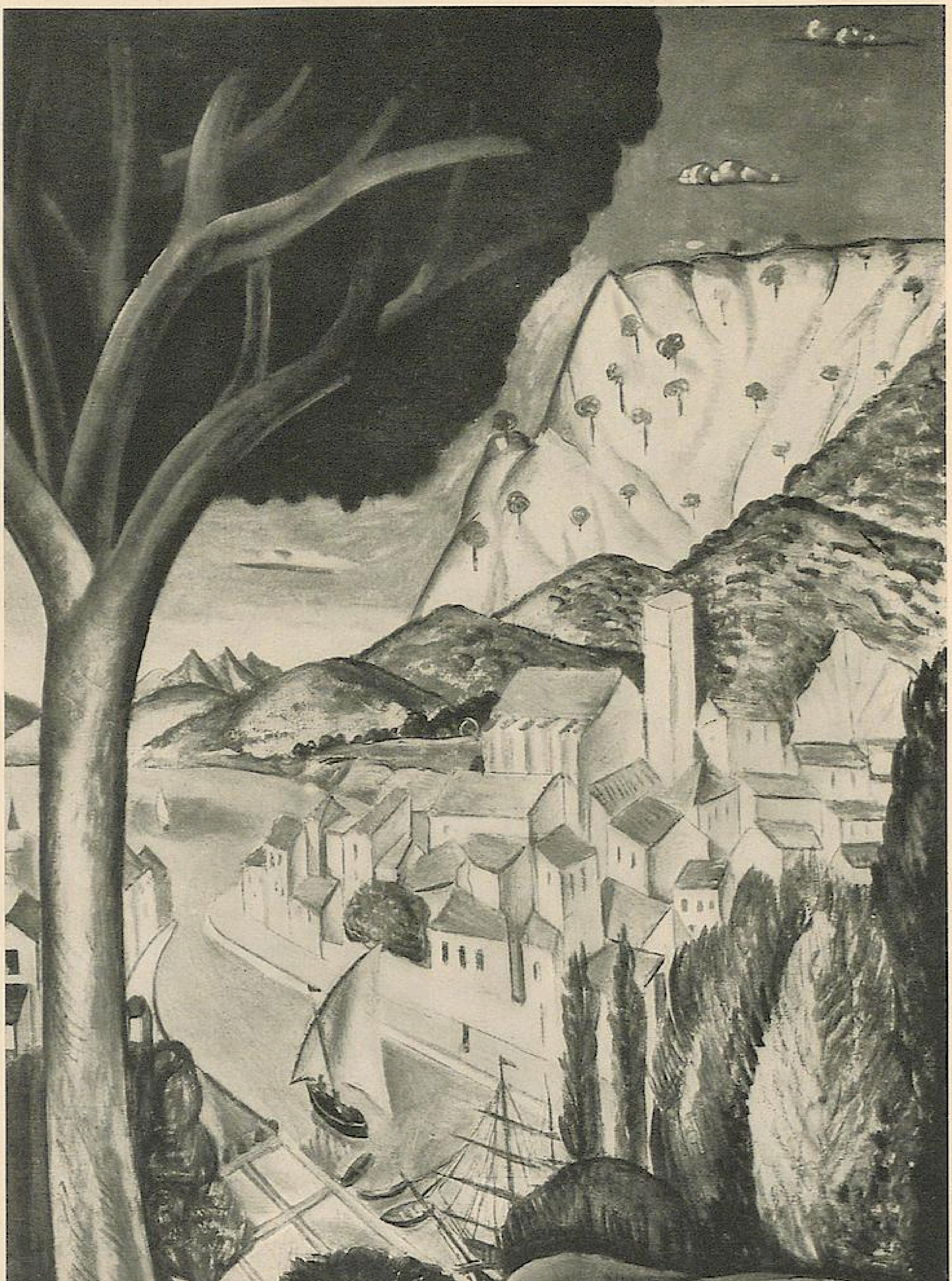
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE KARS FRAUENAKTE. 1924

die Vitalität herrischer auf. Seine Naturverbundenheit sichert ihm immer die Wärme frischester Anschauung. Er ist einer jener Maler, die das französische Genie dauernd vor zu früher Verengung in der Form bewahren. Auch ein Othon Friesz steht zwischen den von Derain und Vlaminck markierten Linien. Sein Naturgefühl und sein Formgefühl treffen sich in einer barocken Note, mittels der er eine kraftvolle Eigenart reizvoll zum Ausdruck bringt. Maurice Denis war im Elan einst einer der Führer, in der Auswirkung ist er auf schwächere, schon ins Dekorative sich verdünnende Impulse angewiesen. In sehr bestimmter Klarheit tritt noch immer Marquet auf, er, der eine so feine und planvolle Zeichnung seiner Malerei unterlegt. Sehr kräftig packt Utter seine Bildvorwürfe an, ohne dabei des feinen Sehens zu entraten. Ein Guerin, Flandrin, Manguin fügen sich hier ein. In diese stark ins Breite gehenden Strömungen mischen sich andere, deren persönliche Profilierung durch die Urheber nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß es sich auch in ihnen um breitangelegte Zeittriebe handelt. Da ist zuerst die Einwirkung zu nennen, die noch immer von Henri Rousseau, dem Zöllner, ausgeht. Sein Primitivismus kam entsprechenden Zeittendenzen entgegen. Das erklärt die starke Nachwirkung seiner faszinierenden Malerei. Immer wieder bricht sie auf, ohne daß bestimmte Namen der Träger zu nennen wären. Sie schwingt durch diese ganze Moderne latent mit und ersteht plötzlich in einem ganz Jungen wieder auf, jetzt in jener eigentümlichen Brechung, die die Bewußtheit diesem ursprünglich sehr primitiven Sehen verleihen muß.

Die andere Strömung ist der picassistische Kubismus. Er trägt sich über den in seiner immanenten Dialektik auftretenden Neoklassizismus hinweg weiter in einer dekorativen Malerei, die alle zeitbedingten Momente in offenster Prägung in sich aufnimmt. Picasso selbst zeigt heute

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDRÉ DERAIN — DER HAFEN. 1908

Mit Genehmigung der Societé du Droit d'Auteur aux Artistes (Galerie Flechtheim, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGÈNE ZACK

LANDSCHAFT. 1925

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI MATISSE SCHLAFENDES MÄDCHEN

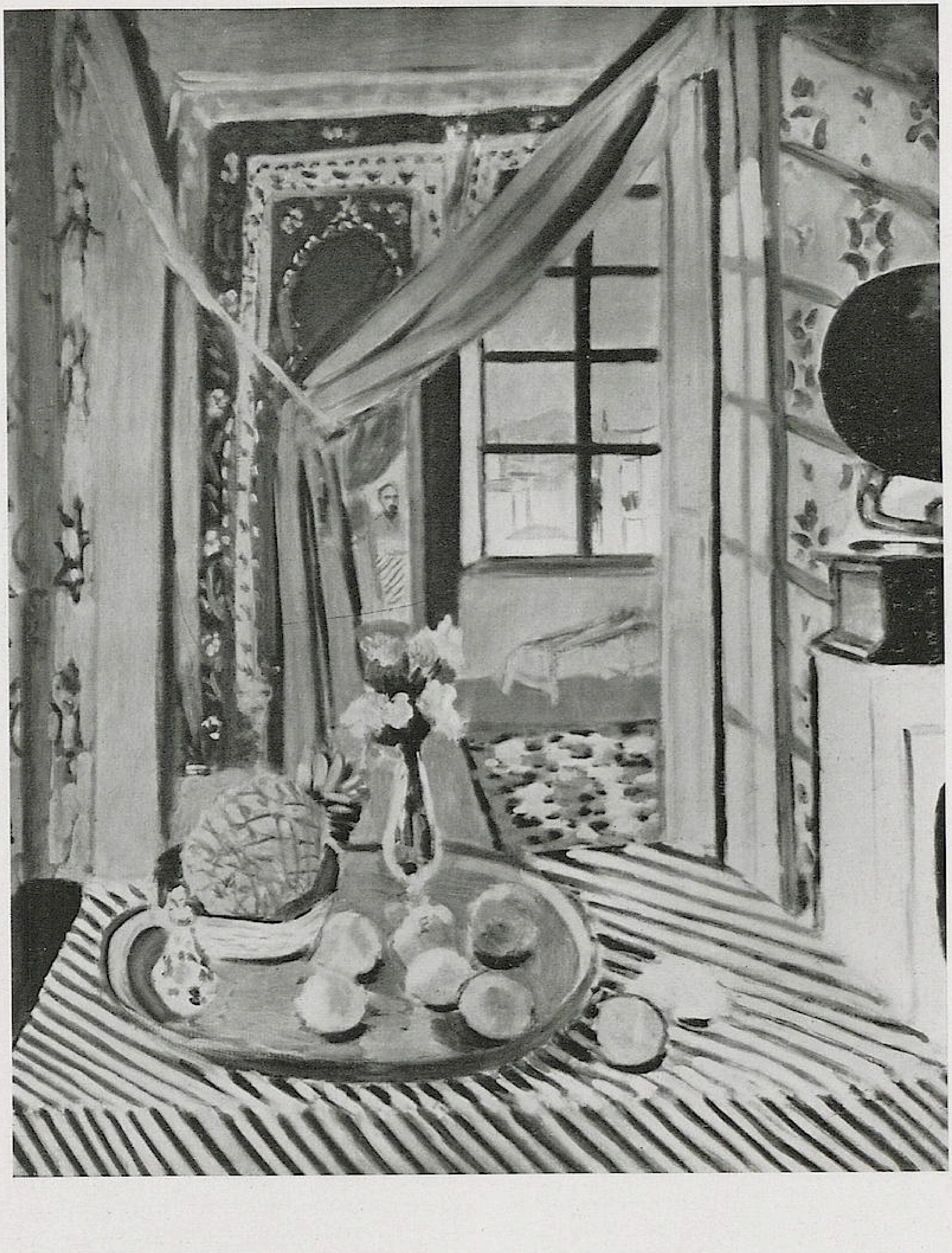
Phot. Galerie Bernheim jeune, Paris

dekorativ deformierte Stilleben, die in streng lokaler Tönung und Färbung und magisch zwingender Konturierung den Wirklichkeitsgehalt der Zeit in Form zu bannen suchen. Strengste Askese in koloristischer Beziehung, schärfste Konzentration auf die Klärung der Anschauung in der dekorativ organisierten Fläche, das sind die Merkmale seines heutigen Schaffens. Sein Weggenosse im Kubismus, — der einzige Kubist, der neben Picasso als selbständig gelten darf, — Braque, entwickelt sich zu einem Kleinmeister feinst gebauter Stilleben, die in Farbenklang und Formharmonie eine schöne Einheit bilden.

Dieser Dekorativismus, der die gesamte heutige Malerei in Paris — verheimlicht oder offen eingestanden — durchschwingt, — erster Niederschlag einer tieferen Einsicht in die formale Verbindlichkeit rein visueller Welterfassung —, dieser Dekorativismus bricht sich aufschlußreich in drei Künstlererscheinungen. Delauney findet in ihm den Anschluß an seine „expressionistische“ Epoche. Dufy gelangt zu ihm auf dem Wege über eine die Gegenständlichkeit durchdringende Ironie. Rein aus der Vitalität erwächst er bei Léger, der im Heutigsten, im Formenrohstoff der Welt die Elemente für seine plakatartigen Fleckenkompositionen findet. Die folgerichtige Auswertung dieser Impulse ist denn auch ihre Drucklegung auf Stoffen und Tapeten, auf denen sie sich als übertragbare Fresken wirkungsvoll ins heutige Interieur fügen.

Wie reagieren die Ausländer, die sich im Pariser Kunstleben eingebürgert haben, auf diese Atmosphäre? Bei dem Holländer Van Dongen ist die Verfeinerung der Koloristik wohl das Bezeichnendste, was Paris gegeben hat, während sich sein nordisches Temperament gegen den hier obligaten Klassizismus immer etwas sträubte. Der ging diffuser ein in das Schaffen des Rumänen Pascin, mengte sich aber in dessen nervöser Empfindlichkeit mit dem prickelnden Spiel der Lichter und Reize, eine Mischung, aus der heraus heute seine delikaten, mit dem Hautgout der Dekadenz gewürzten Bildnisse erstehen. Darf man Chagall ins Pariser Kunstleben einbeziehen? Man wehrt sich dort gegen sein ausgesprochen östliches Temperament, und dessen Zähigkeit ist auch der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HENRI MATISSE

INTÉRIEUR

Phot. Librairie de France, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIE LAURENCIN MÄDCHENBILDNIS. 1923
Phot. Galerie Paul Rosemberg, Paris

Grund, warum Pariser Einflüsse nur in einer Verfeinerung der Farbigkeit (auf seinen Aquarellen z. B.) sich äußern konnten. Mehr nehmen die Polen vom französischen Geiste an. Kisling klärte mit Hilfe französischer Klassik sein scharfes Sehen und huldigte einige Zeit jenem „Neoklassizismus", von dem er sich jetzt ablöst, einer festumspannten Wirklichkeit zu. Auch Zack konnte sein scharfes, graziös groteskes Sehen in dieser Atmosphäre mildern zu jenen feinen, farbig pikant und doch warm abgestuften Fantasien, in der eine schöne Formklärung einer latenten Romantik die Schwebe hält. Ganz französisiert erscheint Coubine, der Tscheche. Und doch war es nur Einwirkung romanischer Klarheit auf eine ganz rassig verwurzelte Erdhaftigkeit und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTHON COUBINE PROVENZALISCHE LANDSCHAFT. 1923

Mit Genehmigung von Adolphe Basler, Paris

Weichheit des Sehens, die ihn zu jenem naturerwachsenen Klassizismus führte. In ihm gestaltet er jetzt eine schöne Wahrhaftigkeit des Empfindens. Daß es ihn in die lichtgeschwängerte und doch in der Stimmung so verhaltene Provence treibt, entspricht seinem Temperament. Und daß er von hier aus leise Anklänge an die deutsche Romantik erlauscht, offenbart, daß auch er der romanischen Klassik nur als Klärungsmoments bedurfte. Was französisches Temperament dort in der Provence findet, das zeigte Cézanne, das zeigt heute — in gehörigem Abstand — der feine Marchand, dessen Provencelandschaften auf den ersten Blick so ähnlich denen Coubines erscheinen, und doch in leisesten Wendungen die Richtung hin zum Gegenpol verraten. Die Bemühungen des Japaners Fujita um eine Synthese aus japanischem und europäischem Sehen stehen stark unter dem Einfluß neoklassizistischer Strömung. Die Arbeiten seiner Landsleute deuten die großen, nicht ohne Kompromisse zu überwindenden Schwierigkeiten solcher Versuche an.

Nun zu den jüngsten Erscheinungen. Eine heimliche Romantik oder, wenn man so will, Expressionismus schien oft hinter diesen bisher betrachteten Kunstäußerungen zu treiben. Ein klassizistischer Zug schien sie aber immer wieder zurückzudrängen. Im einstigen Fauvismus war er stark hervorgetreten. Die Pariser Entwicklung hat ihn nicht voll zur Auslösung kommen lassen. Ist es also ein Bruch der Entwicklung, wenn dieser unausgelebte, immer wieder vordrängende und immer wieder zurückgehaltene Trieb plötzlich elementar herausstößt? Er muß wie eine Erlösung wirken. Nur so kann man sich den sensationellen Erfolg erklären, den vor zwei Jahren die Ausstellung Rouaults errang, dieses Malers, der die schrecklichen Gesichte seiner Welt in krasser Form hinausschreit, der Huren und Verstoßene des Lebens in ihrer fratzenhaften Maske

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAURICE DE VLAMINCK LANDSCHAFT
Phot. Galerie Bernheim jeune, Paris

abmalt und dabei eine Kühnheit der Farbgebung bezeigt, die in den gemäßigten Zonen französischen Geschmacks als unerhört bezeichnet werden muß. Dabei doch unter der entsetzenslauten Form jene heimlichen Zauber der Nuancen wahrt, die eben nur französische Malkultur zu geben weiß. So wahrt also auch Rouault seine Berührung mit der französischen Erde. Und das sicherte dem Sechziger den späten Erfolg. Reicht die von Derain verfolgte Linie bis auf Poussin zurück, so darf auch Rouault auf Ahnen weisen. Sein Erfolg hob sie aus der Überschattung durch die Klassik wieder deutlicher heraus.

Seit Rouaults Bannerergreifung wagt sich allüberall die verheimlichte Romantik kühner hervor. Oder nochmal! ist es ein Expressionismus? Idyllik, in die die Schönmalerei einzuschlummern drohte, romantisiert sich in etwa, und die Gesten der Jungen zucken ihr entgegen. Unter anderen Namen natürlich. Und auch unter anderer — ausposaunter — Ahnenschaft. Kein anderer als Cézanne soll der Begründer jenes Surrealismus sein, der nach literarischem Vorkampf nun auch seine malerische Gefolgschaft sammelt. (Zu wieviel —ismen mußte der biedere Cézanne schon Gevatterschaft stehen!) Wir verzichten darauf, die letztmoderne Traumerzählerei des Surrealismus analysierend zu erläutern. Zeige er uns Persönlichkeiten! In Masson scheint sich eine solche zu entwickeln. Seine Fantasmagorien von Wirklichkeit und Traum sind auf kräftiges und zwingendes Sehen aufgebaut, — Sehen als Urakt der Anschauung! — und entbehren nicht der malerischen Reize. Wirklicher, kerniger, doch auch voller Expression, erscheint Lanskoy, ein Russe, dessen eigenwillige Raumfügungen und Farbenlagerungen ein selbständiges Schalten mit der Anschauungswirklichkeit verraten.

Die andere, der Zeit wohl tiefer ins Herz stoßende Entdeckung ist die Utrillos, besser die der Wirklichkeit. Denn in Utrillo wird sie überzeugende malerische Erscheinung. Erst heute, da die Ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. DE VLAMINCK
JOUY LE COMTE
Phot. Gal. Simon, Paris

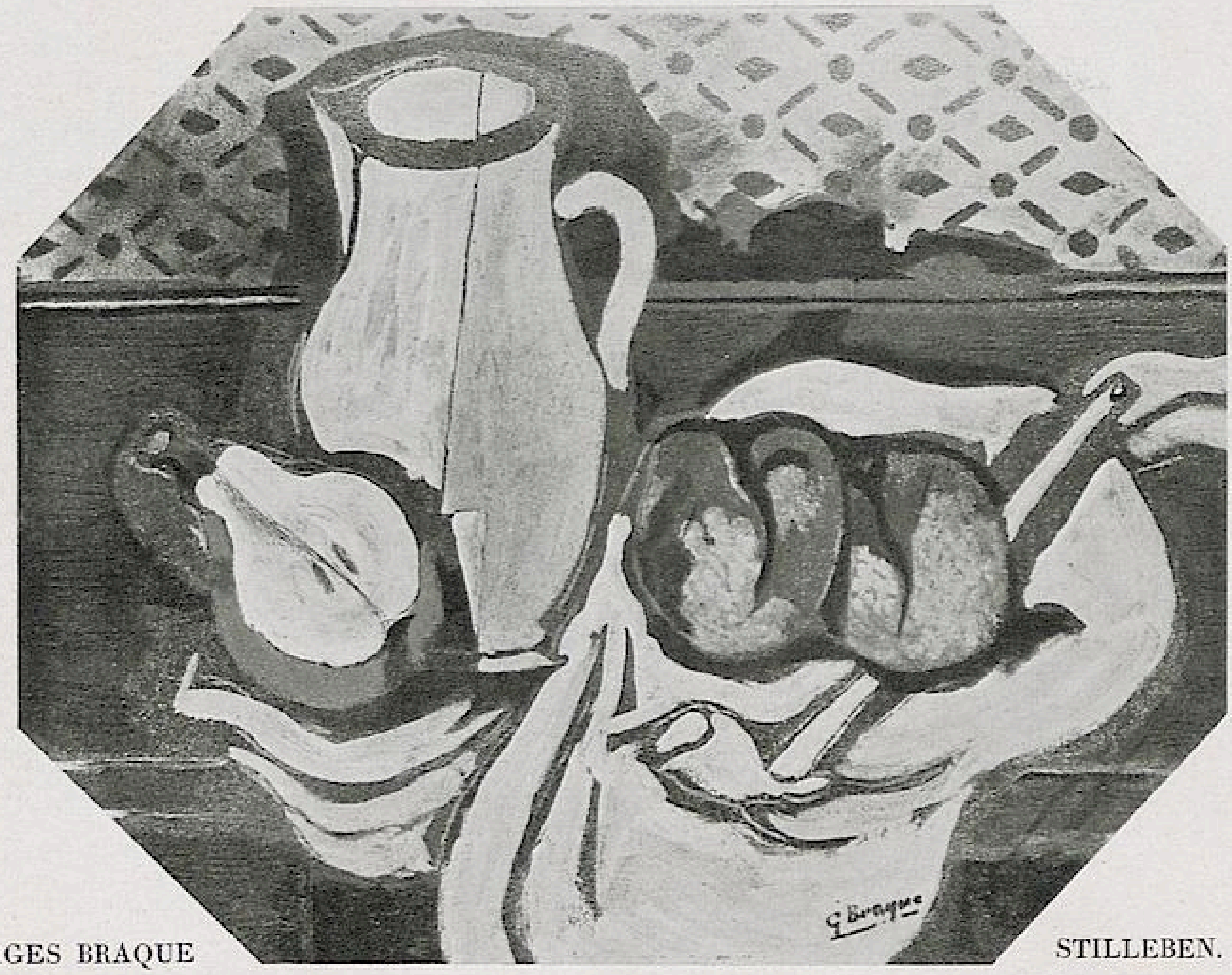
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wicklung reif geworden ist, diese manchmal bis dicht ans Kitschige heranreichende Wirklichkeitsabkonterfeiung als reinsten Ausdruck ihrer inneren Kräfte zu empfinden, kann von einem modernen Realismus gesprochen werden. Wie dieser „Ausbruch Utrillo" auf die weitere Entfaltung der französischen Malerei einwirken wird, ist noch nicht abzusehen. Daß er die Seitenströme des Romantizismus und des Dekorativismus in sich einsaugen wird, dafür bürgt seine elementare Kraft. Ein bloßer „Utrillismus" wäre das Verderben der Nachläufer. Vielleicht sinkt die persönliche Erscheinung wieder zurück in die Entwicklung. Die zeitgemäße Bedeutung ihrer Werke wird man nicht vergessen dürfen.

Noch seien einige charakteristische Erscheinungen aus dem Reiche der Skulptur genannt. Vor allem Maillol. Er hat den entscheidenden Schritt getan: hat sich Rodin gegenübergestellt. In ihm beginnt die moderne französische Plastik. Daß er sie auch führt, beweist der Torso, den er in der Ausstellung der Galerie Druet in diesem Sommer zeigte. Bei ihm geht elementare Wucht, Wohllaut der Konture und klassische Ausgewogenheit der Massen zur künstlerischen Einheit zusammen. Zögernder zur Monumentalität vordringend, meißelt Despiaux seine schönen Figuren in den Stein. In bedächtigem Schaffen hebt er die Harmonien aus der Naturform heraus und baut sie ins Gefüge. Vor allem seine Porträtbüsten lassen in ihm den ernsten, sehr ehrlichen Künstler erkennen. Hernandez, ein Spanier, arbeitet in den härtesten Stein (Porphyr, Basalt) seine sorgsam erspähten Formen nach dem Tier der Exotik. In jahrelanger Arbeit zwingt er dem Stein jene leise Fügsamkeit ab, in der er die tiefste Regung seiner Tiere festhält. Die Russen Zadkine und Lipschitz mühen sich um abstraktere Formenschau, letzterer unter fruchtbringender Verwendung des Dekorativen.

Damit wären die Hauptlinien heutigen Kunstschaffens in Paris umrissen. Um das Gerüst rankt sich die breitere Entwicklung. Daß auch hier die Zeit des lauten Experimentierens einem stilleren Suchen gewichen ist, verbindet die Pariser mit der allgemein europäischen Situation dieser Tage. Ob aber in der allzufein sich verästelnden Schönmalerei, die heute wieder mehr wie zuvor gepflegt wird, nicht über eine derzeitige Schwäche hinaus eine Gefahr für ein zielbewußtes und resolutes Vorwärts lauert, diese Schicksalsfrage mag sich die Pariser Kunstwelt selbst beantworten.

Oskar Schürer



GEORGES BRAQUE — STILLEBEN. 1924

Galerie Paul Rosemberg, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF FUTTERER WALDWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VON HERDER ZU — KANDINSKY

Die Kunsttheoretiker der Gegenwart sind im allgemeinen so sehr von dieser ihrer Gegenwart erfüllt, daß sie selten nur der Kunstanschauungen entlegener Zeiten gedenken. Nur wird hin und wieder mit deutlicher Mißbilligung von Lessings „Laokoon" gesprochen oder auch von Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke". Auch kann es passieren, daß einmal Goethe mit tiefem Respekt oder — je nach der ästhetischen Einstellung — mit leisem Kopfschütteln erwähnt wird. Aber Herder nennt man nicht mehr, wenn von bildender Kunst und ihren Aposteln die Rede ist. Und doch steht von allen „praktischen Ästhetikern" des 18. Jahrhunderts keiner der Anschauungswelt modernster Kunst näher als Herder. Man scheint es völlig vergessen zu haben, daß er es war, der bei allem Respekt vor Lessing sich am energischsten gegen die Knebelung der bildenden Kunst wandte, die im „Laokoon" zu einem glänzend formulierten, aber rücksichtslosen Ausdruck gekommen war. Es mochte ihm das Wort noch in den Ohren klingen, das er als Student in Königsberg aus dem Munde Joh. Georg Hamanns gehört hatte: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach!"

Niemals dachte Herder daran, der Antike ihre Bedeutung zu schmälern, aber man solle sie nicht zum Gesetzgeber für die Kunst aller Zeiten machen. In seinen „Fragmenten zur deutschen Literatur" sprach er sich in der unzweideutigsten Weise gegen die Nachahmung der klassischen Kunst aus. Er will keineswegs, daß man die Alten vernachlässige, ja er sagt sogar: „Will ich jemand von der Kenntnis der Alten abhalten oder ihn in ihrem Studium ermüden, der werfe mein Buch ins Feuer", aber er betont, daß es doch etwas anderes sei, sich in das Wesen fremder Kunst zu vertiefen und zu verstehen versuchen, aus welchen Bedingungen heraus sie so ward, als sich zum Sklaven einer fremden Kunst machen und inmitten einer neuen Kultur arbeiten, als gehöre man einem vergangenen Zeitalter an. „Nicht das ist großer Ruhm: Dieser Dichter singt wie Horaz, jener Redner spricht wie Cicero, sondern das ist ein großer, seltener, beneidenswerter Ruhm: so hätte Horaz gedichtet, Cicero geschrieben, wenn sie über diesen Vorfall, auf dieser Stufe der Kultur, zu der Zeit, zu diesen Zwecken, für die Denkart dieses Volkes, in dieser Sprache geschrieben hätten". Was vom Dichter gelte, gelte auch vom Künstler.

Diesen Standpunkt hält Herder zu allen Zeiten fest. Er unterstützt Winckelmanns Beweisführung, daß in Griechenland alle Voraussetzungen für eine hohe Kunst vorhanden gewesen und folglich eine herrliche Kunstblüte entstehen mußte; aber er geht zu der Behauptung weiter: so habe jedes Volk und jedes Zeitalter seine besonderen Voraussetzungen für eine Kunst, die ihm und nur ihm eigentümlich sei.

Herder verlangt, daß an die Stelle des Modegeschwätzes über Kunst ein Urteil trete, das zunächst nach den natürlichen Wurzeln der jeweiligen Kunstübung frage. Hatte man einsehen gelernt, daß jede gesunde Kunst aus dem Boden ihrer Heimat hervorwachsen müsse, so mußte es zur Selbstverständlichkeit werden, daß deutsche Kunst deutscher Eigenwuchs sein mußte. Das Prinzip des natürlichen Wachstums der Kunst und der dadurch bedingten Berechtigung jeder nationalen künstlerischen Eigenart war gefunden.

Und wenn man alle Äußerungen Herders in bezug auf diese das ganze Zeitalter lebhaft bewegenden Fragen durchmustert, so ergibt es sich, daß er in jedem einzelnen Punkte in schroffem Gegensatz zu Winckelmann und Lessing, zu Hagedorn, Mengs und den anderen Kunsttheoretikern der Zeit steht. Man kann seine künstlerische Weltanschauung in die drei Sätze zusammenfassen:

1. Allgemein-gültige Kunstgesetze kann man aus keiner Kunst ablesen, auch nicht aus der an sich meisterlichen Kunst der Antike.
2. Jede Kunstäußerung ist herausgewachsen aus den besonderen Bedingungen ihrer Zeit und ihrer Nation.
3. Jeder rechte Künstler spreche seine eigene Sprache, nicht die vergangener Zeiten, aber auch nicht die seiner Nachbarn.

Das also waren Gedanken, die Herder als erster aussprach und die er dann in Straßburg an Goethe weitergab, als sich dieser mit junger Begeisterung an ihn anschloß. Aus ihnen erwuchs Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster, aus ihnen der begeisterte und begeisternde Ausruf: „Der deutsche Genius will auf keinen fremden Flügeln, und wären es Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden."

Aus ihnen erwuchs alles, was dann in den nächsten Jahrzehnten von Heinse, Wackenroder,

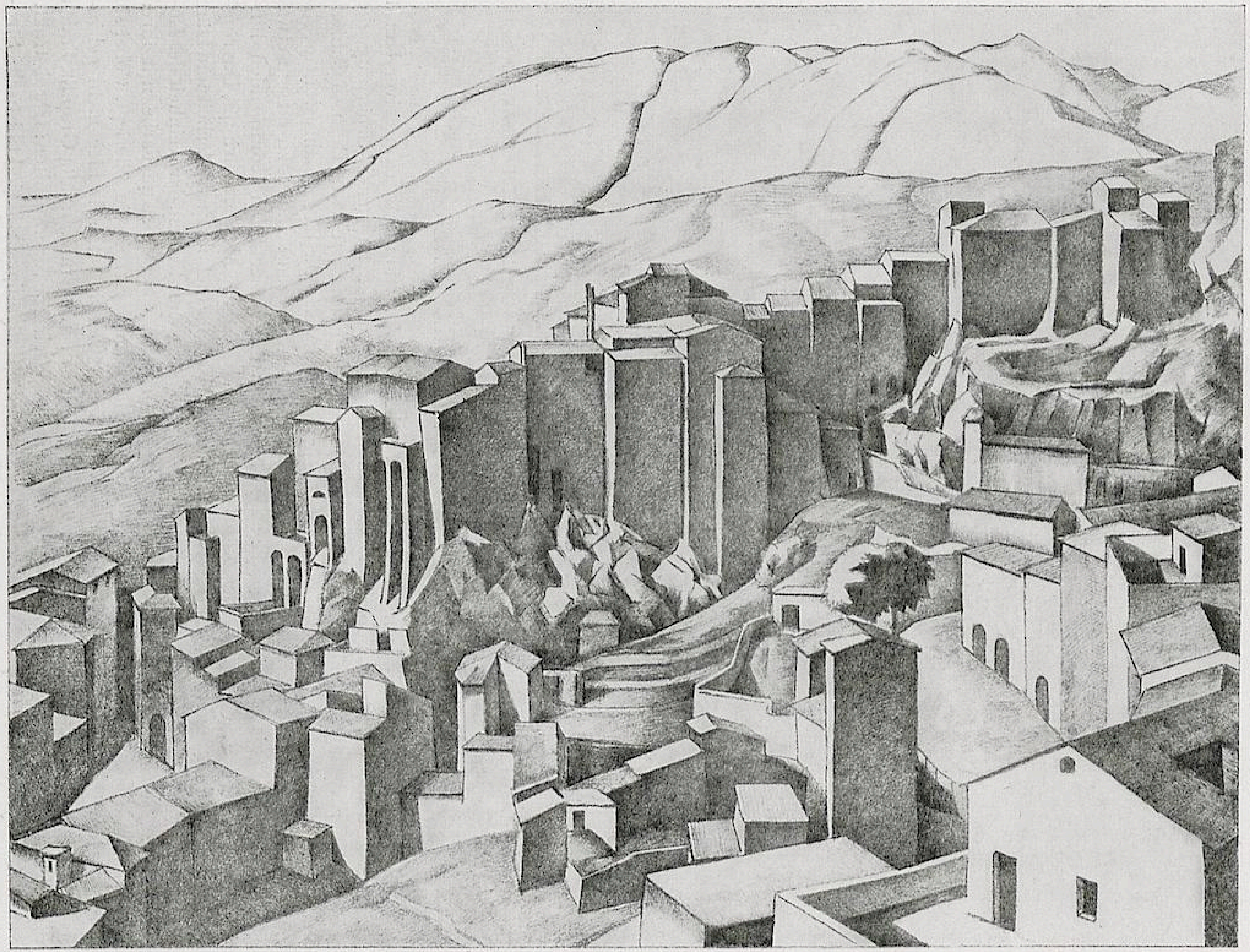
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Tieck und Schlegel über das Wesen der Kunst geschrieben wurde. Aus ihnen das meiste, was an gesunder, praktischer Ästhetik bis zum heutigen Tage gedacht und ausgesprochen wurde.
Wirklich bis zum heutigen Tag?
Wie denken denn die Wortführer der Expressionisten über diese Dinge? Und gar diejenigen, die einer „absoluten Malerei", der psychologischen Wirkung reiner Farben und abstrakter linearer Kompositionen das Wort reden?
Hören wir, was Wassili Kandinsky, dessen Einfluß auf das Kunstempfinden deutscher Künstler durch sein geistiges Zusammengehen mit Franz Marc besonders stark war und ist, und der am geistreichsten den Praktiker und den Theoretiker modernster Kunst zu verbinden weiß, zu diesem Thema zu sagen hat. In einem Aufsatz „über das Geistige in der Kunst" sagt er die drei Sätze:

1. Jeder Künstler hat das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Persönlichen).
2. Jeder Künstler hat als Kind seiner Epoche das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der der Nation).
3. Jeder Künstler hat als Diener der Kunst das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, das keinen Raum und keine Zeit kennt).

Man sieht sofort, die Sätze 1 und 2 decken sich völlig mit jenen Herderschen Sätzen 2 und 3. Der Satz 3 aber scheint in einem unüberbrückbaren Gegensatz zu dem ersten der Herderschen Sätze zu stehen. Denn hier wird von etwas „der Kunst im allgemeinen Eigenen" gesprochen, also doch wohl von irgend etwas im Wesen der Kunst, das über dem Persönlichen des einzelnen Künstlers und über dem nationalen und zeitlichen Element erhaben ist, das also doch wohl auch seine eigenen Gesetze haben muß. Das reimt sich schlecht zu dem Herderschen Satze, daß es keine allgemein gültigen Kunstgesetze gebe.
Aber sehen wir zunächst zu, was Kandinsky mit dem Begriff eines „der Kunst im allgemeinen Eigenen, dem jeder Künstler zu dienen habe", meint. Er spricht es an mehr als einer Stelle, zumal im „Blauen Reiter", den er und Franz Marc zusammen herausgaben, deutlich genug aus. Auch er ist zu der gleichen Ansicht wie andere heutige Forscher gekommen, daß es allerdings allgemein gültige Kunstgesetze gibt, aber nicht solche, die aus Kunstwerken irgendeiner bestimmten Epoche abgelesen werden können, auch nicht solche, die von geistreichen Männern am Arbeitstisch ergrübelt werden können, sondern nur solche, die Naturgesetze sind, Gesetze, die sich aus dem Organismus der Menschen, aus dem Bau seiner Augen, aus dem Rhythmus seines Herzschlages, aus der ganzen psycho-physiologischen Einheit seines Menschseins ergeben.
Spricht gegen solche Gesetze die Herdersche These? Keineswegs. Sie richtet sich nur gegen das künstlerische Konstruieren von Kunstgesetzen aus vorhandenem Kunstmaterial, eben gegen das, was Winckelmann und Lessing taten. Ja, es läßt sich sogar aus Herderschen Worten der Beweis erbringen, daß er allen drei Sätzen Kandinskys, also auch dem letzten so nahe steht, wie es in einem Zeitalter, dem physiologische und psychologische Studien im modernen Sinn noch überaus fern lagen, nur irgend möglich ist.
So, wenn Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" sagt: „Was ist das Hauptgesetz, das wir bei allen großen Erscheinungen der Geschichte (also auch bei der Kunst) bemerken? Mich dünkt dieses: daß allenthalben auf unserer Erde werde, was auf ihr werden kann, teils nach Lage und Bedürfnis des Orts, teils nach Umständen und Gelegenheiten der Zeit, teils nach dem angeborenen oder sich erzeugenden Charakter der Völker ... Lebendige Menschenkräfte sind die Triebfeder der Menschengeschichte; und da der Mensch seinen Ursprung von und in einem Geschlechte nimmt, so wird hiermit schon seine Bildung, Erziehung und Denkart genetisch." Und einmal sagt er ganz knapp: „Das Gesetz der Notwendigkeit, das aus Kräften, Ort und Zeit zusammengesetzt ist, bringt überall andere Früchte." Also die Kraft der Menschen, das Allgemein-Menschliche, ist auch für Herder das Vorausgesetzte. Dieser Keim, dieses Samenkorn wird in irgendein Erdreich hineingelegt. Und nun beginnen die Säfte der Scholle, die Wärme und Feuchtigkeit des Klimas und hundert andere Dinge einzuwirken, bis die besondere Frucht, das einzigartige Individuum entstanden ist. Da haben wir also den Dreiklang: das Allgemeingültige, das durch die Umwelt Bedingte, das Individuelle, just wie bei Kandinsky.
In der Theorie steht die künstlerische Weltanschauung der Neuesten also keineswegs in einem Gegensatz zu den Anschauungen aller Kunstphilosophen der Vergangenheit. In dieser Beziehung ist der Gegensatz zwischen Lessing und Herder größer als der zwischen Herder und Kandinsky. In der Praxis dürften allerdings die Dinge wesentlich anders liegen. Th. Volbehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



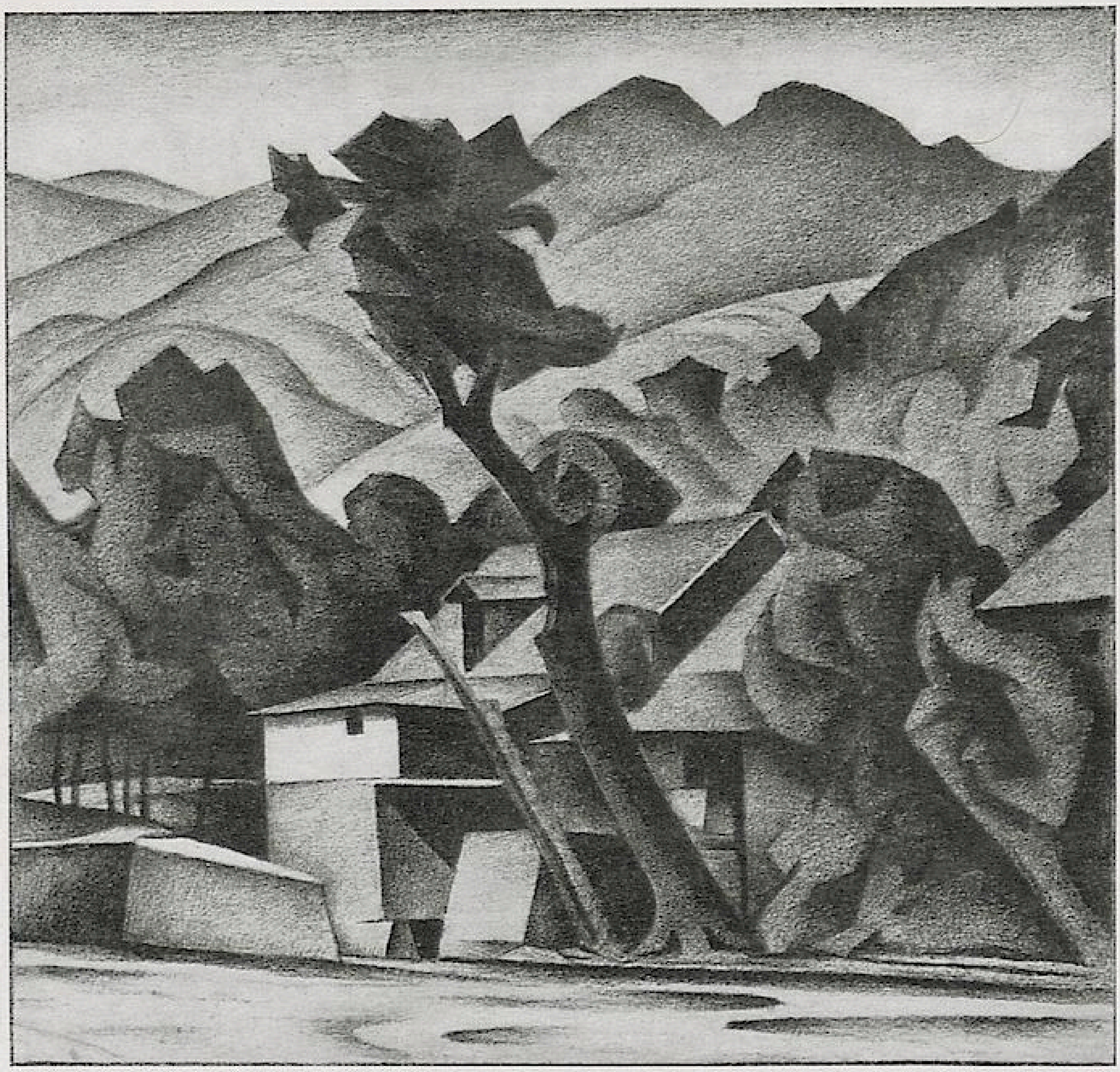
ALEXANDER KANOLDT

OLEVANO. LITHOGRAPHIE

299

58

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALEXANDER KANOLDT — LANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE

ALEXANDER KANOLDT ALS GRAPHIKER

Alexander Kanoldt, der München leider verlassen hat, war ein entscheidender Faktor innerhalb jener Wendung, welche die expressionistische Malerei vor einigen Jahren nahm. Jene Schwenkung ist zwar noch keine allgemeine. Einheitliche Gesamtwendungen, die alle Schaffenden ergreifen, gibt es in der Kunstgeschichte überhaupt nicht, da Umstellungen immer erst allmählich weitere Kreise ziehen, außerdem ein Nebeneinander der Strömungen entscheidend für das geschichtliche Leben bleibt. Aber mit jedem Monat treten umfassendere Beweise derjenigen These auf, die ich seit etwa 1920 immer wieder schriftlich vertreten habe: daß die abstrakte Dynamik des Expressionismus und alles verwandten Strebens sich in eine gegenständliche Statik verwandeln werde. Kanoldt war einer der frühesten auf deutschem Boden, der durch die Abstraktionskraft expressiver Kunst hindurchgegangen, zu neuer Schärfung des Gegenstandsgefühles schritt. Deshalb fühlten sich andere Vertreter dieses Kunstwollens, soweit sie in München schufen, zu diesem etwas älteren, von eigener Bahn Kommenden hingezogen, Maler wie Mense, Schrimpf, Davringhausen. Von der metallischen Klarheit und Härtung Kanoldtscher Farben, der Reinheit des Lokalkolorits, in das sich seine Farbe mit ihrer disziplinierten Kraft auseinanderlegt, wobei sie meist spezifisch bleibt, soll hier nicht gehandelt werden. Aber in Kanoldts Graphik finden sich entsprechende Eigenschaften: Die abstrakte Kraft des Bildgefüges, wie sie kubistische Strebungen erbrachten, denen Kanoldt irgendwie eingegliedert war, ist als streng aufbauendes Bildprinzip beibehalten. Aber sie ist nun mit neuer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT BELLEGRA. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sacheindringlichkeit verbunden. Die zuvor wenigstens latente Bewegtheit hat sich in eherne Ruhe, in angespannte Gehaltenheit verwandelt. Mit dieser Einstellung erhielt auch das spezifisch Graphische anderen Sinn. Platte oder Stein sind für Zeiten, die das bewegt Improvisatorische lieben, diejenige Möglichkeit, wo man entgegen etwa der durchgeführten Malerei seiner Leichtigkeit, seinen Einfällen freien Lauf läßt, wo der „Entwurf in seiner ersten Frische" hingehauen werden soll. Für entgegengesetzte Perioden, also auch für die mit Kanoldt wieder anhebende Einstellung ist Graphik ein genaues Durchfeilen einer kostbaren, bis in die Ecken durchzubildenden Zeichnung. Graphik ist dann der spezifischen, fertigen Bildwirkung stärker angeglichen. Ihr eigentümlicher Reiz zieht sich dann auf die technische Sonderheit zurück: daß es gelingen müsse, alle Bildmittel auf die Reinheit bloßer Schwarzweißwirkungen zurückzuführen. Für Kanoldt ist bezeichnend, daß er trotz seiner in scharfschnittigen Massenwirkungen gebauten Blätter nicht zum Holzschnitt kam, sondern zur Lithographie, der sein gesamtes graphisches Schaffen gehört. Hier konnte er seinem streng erhaltenen Bildgerüste jene zarteren, schimmernden Übergänge und Tonstufen einhauchen, welche die Zeichnung wohltuend mit Malerischem sättigen. Die Blätter leuchten und dämmern zugleich, funkeln metallisch und schatten in sammetartige Tiefe. Durch ständiges, ganz allmähliches An- und Abschwellen der Schattierung, von Weißlich über kühl Blaßgrau zu Schwergrau bis ins tiefste Dunkelschwarz hinein, ergibt sich sonore Modellierung. Ein klarer, mit dem Wohlklang einer tiefen Stimme gegebener cantus firmus. Bald in den allmählichsten Graden einer Helldunkel-Kantilene, bald in scharfkantigem Abbrechen der Modulation. Nie aber wird der Zeichner durch die Widerstandslosigkeit des tönenden Steines verführt, diese Resonanz auszubeuten zu üblem, wolkigem Nachhall: nie machen sich die Hell- und Dunkelmassen selbständig in Form jenes vagen Gewölkes, wie wir es bei zuchtlosen graphischen Routiniers so selbstgenießerisch antreffen. Alle Tonstufen behalten Dienst: sie haben die abtastbare Körperlichkeit des Wirklichen eindeutig durchzumodellieren.

Dazu kommt eine neue Immanenz der Technik, an der der ganzen jüngsten Kunst so viel gelegen ist: es soll sich keinesfalls etwas Handschriftartiges hervortun. Die Technik in ihrer Durchsichtigkeit bleibt gerade noch spürbar, aber sie unterstellt sich allem Selbstgehalt der Wirklichkeit. Das Körperliche der Welt soll in mythischer Objektiviertheit heraustreten, so wenig als möglich durchkreuzt und durchschossen von der subjektiven Mache eines Herstellungsprozesses. Das Körnige des Lithographenmaterials verdichtete sich deshalb sofort zu jenen ruhigen Flächenwirkungen. Diese festgefügten Flächen stehen so zueinander, daß sich, wiederum mit den reinsten Wirkungen des Schwarzweiß, wirkliche Tiefen ergeben, also machtvolle Räumlichkeit immer erhalten bleibt. Deren Schächte, Keile und Gruben, die perspektivisch in die dritte Dimension treiben, werden aber stets zusammengehalten durch eine wohlgemessene Ordnung aller Raumstufen und Schwergewichtsgrade, so daß die Welt gesetzlich geschichtet, aus kristallischen Einheiten auferbaut erscheint. Kunst hat bei uns nur dann diese Klarheit erreicht, wenn sich der dunkel bohrende deutsche Ernst, der auch in diesen Arbeiten ruht, in die Schule lateinischer ratio begab. Beide Elemente haben sich in den Graphiken Kanoldts vereinigt.

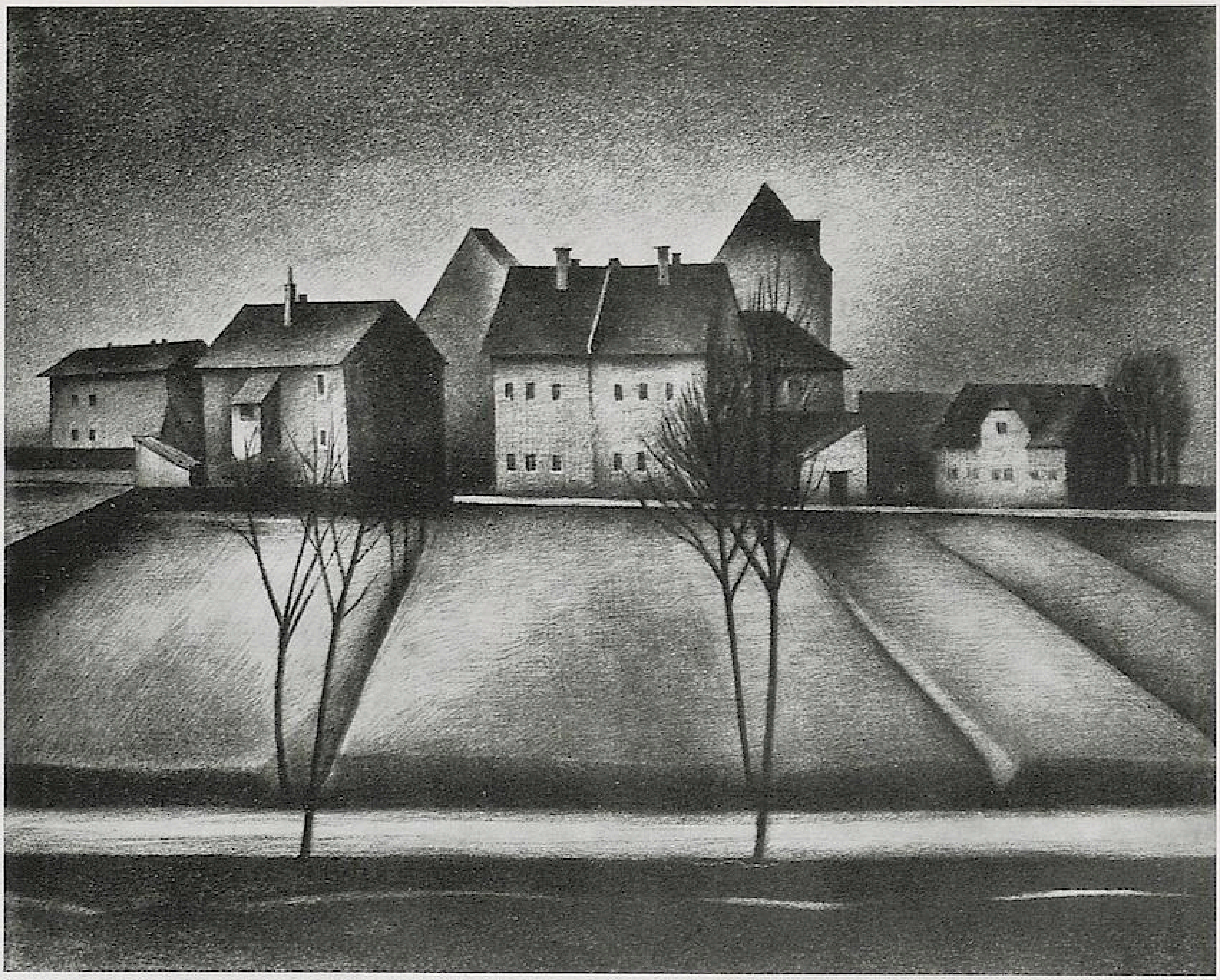
Die klassische formale Zucht, die solchen Dingen wieder eignet (vielleicht mag in dem restlos Geordneten, wenn es nicht von Abgründigkeit durchkreuzt ist, auch mal eine Gefahr Kanoldtschen Empfindens liegen), erhält auch darin Ausdruck, daß Kanoldts Graphik um wenige Themen kreist, denen in immer neuer Abwandlung ihre letzte, fugenhafte Formenreinheit abgewonnen werden soll. Die „neue Gegenständlichkeit" ist, im Gegensatz etwa zu Dix, dessen Gefahren gerade in entgegengesetzter Richtung liegen, hier selber wieder formal geworden. Dies meist jedoch mit gutem Rechte. Schließlich ist bezeichnend, wie die Lithographien Kanoldts bisweilen Reproduktionsgraphik werden, so daß wir gelegentlich Malereien von ihm wiederfinden, die beinah wörtlich ins Schwarzweiß umzudenken ihm Bedürfnis war. Auch diese Erscheinung knüpft wieder an alte Handwerktraditionen an, man denke allein an die Reproduktions- und Variantengraphik des Rubenskreises. Man kann aber auch an andere Zeiten und an ganz andere Gebiete erinnern, ja an Stravinsky, mit dem entsprechende Umsetzungsbedürfnisse wieder emportauchen, wenn er mit ganz betonter Freude seine durchgeklärte, neu gestraffte Orchestermusik noch einmal für Klavier umarbeitet.

Dr. Franz Roh

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

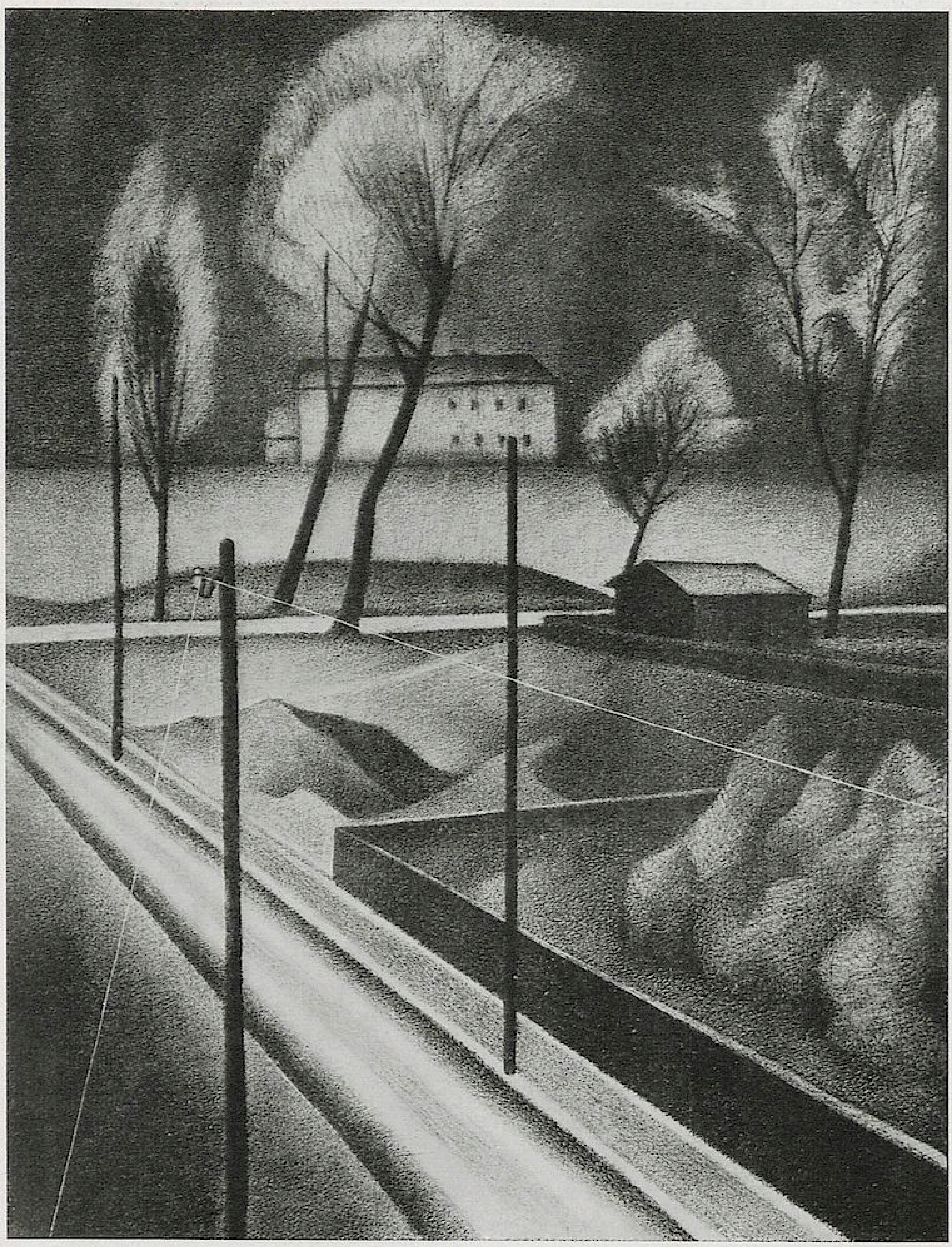
ALEXANDER KANOLDT — OLEVANO. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



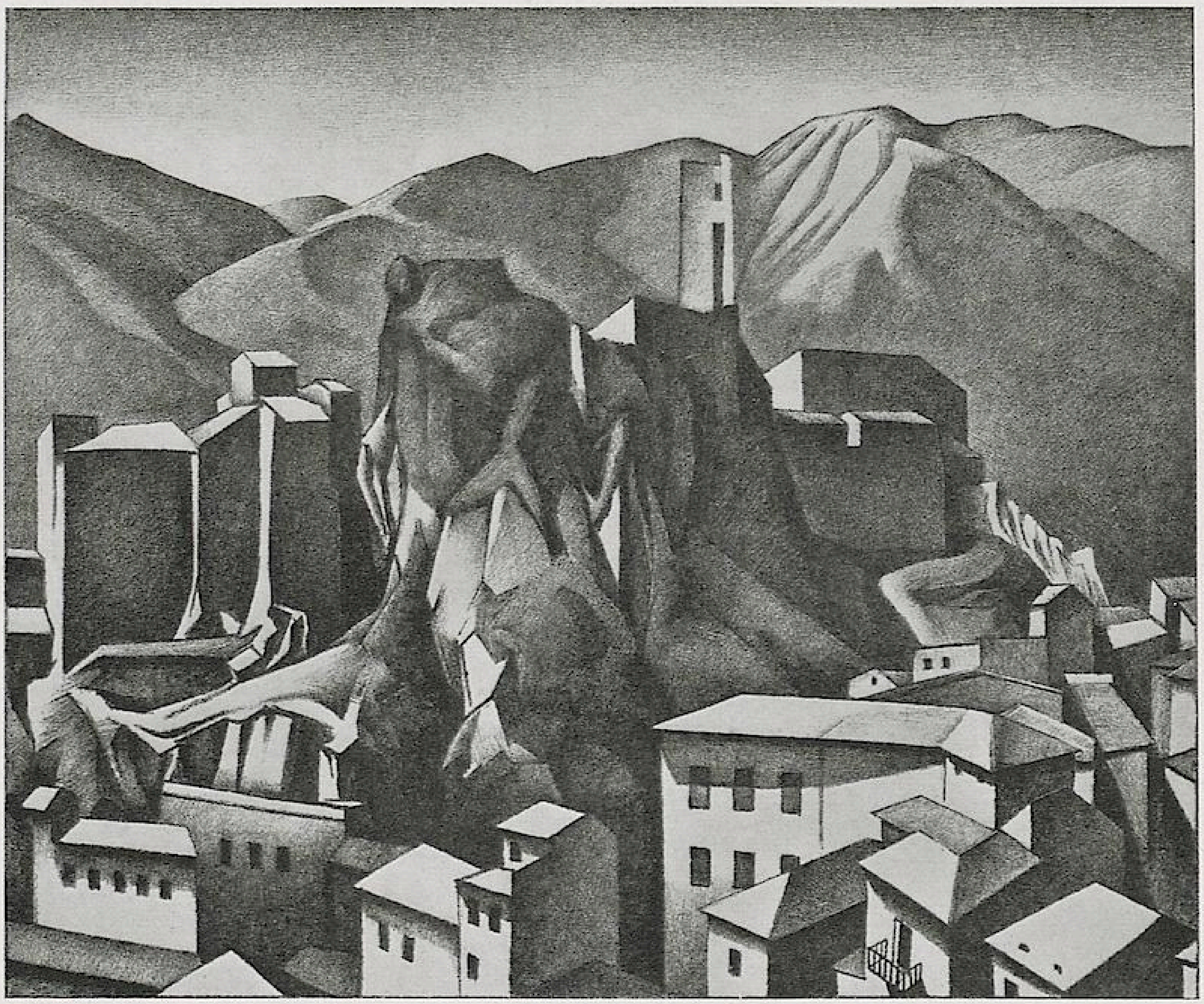
ALEXANDER KANOLDT PASING. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



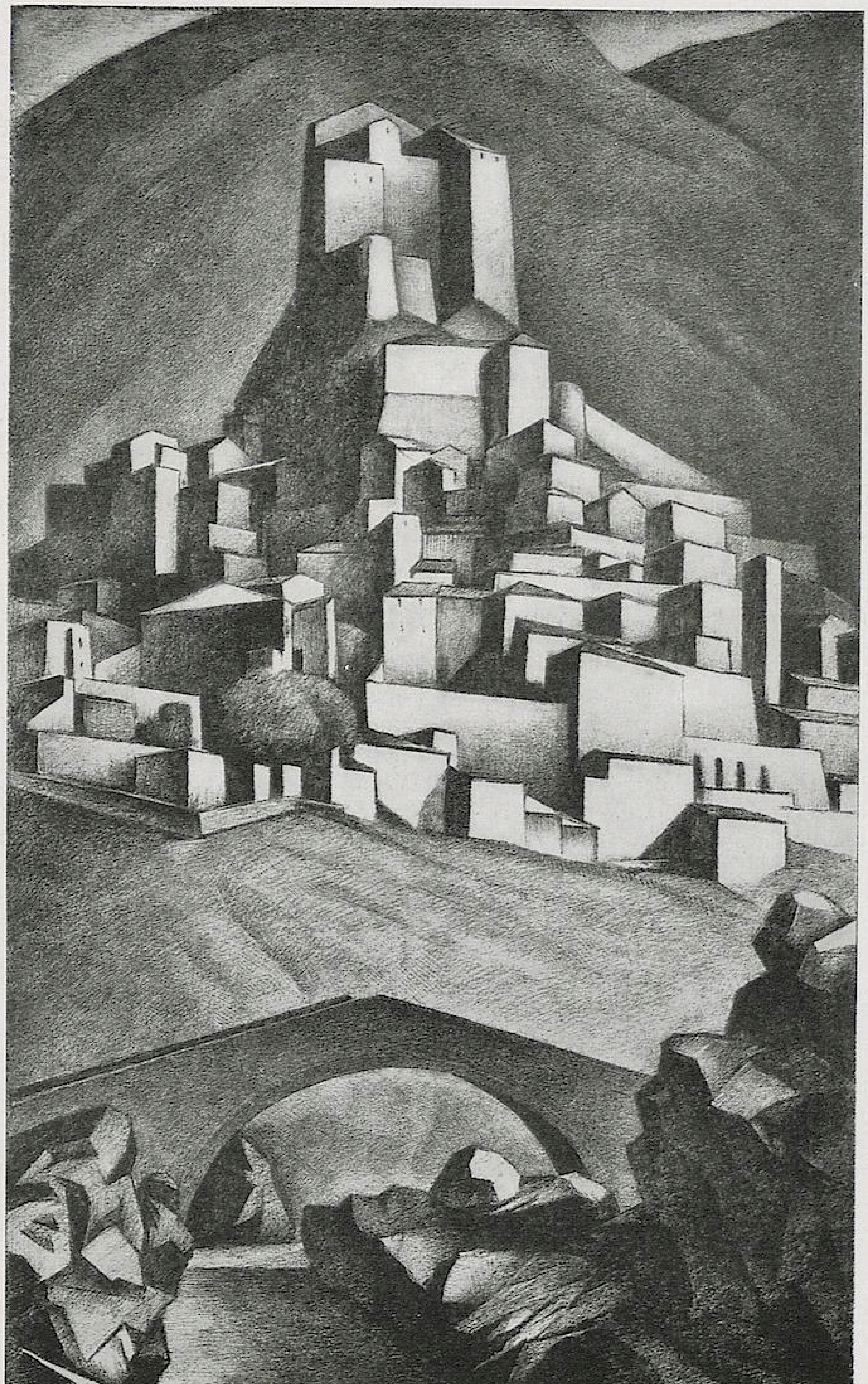
ALEXANDER KANOLDT LANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



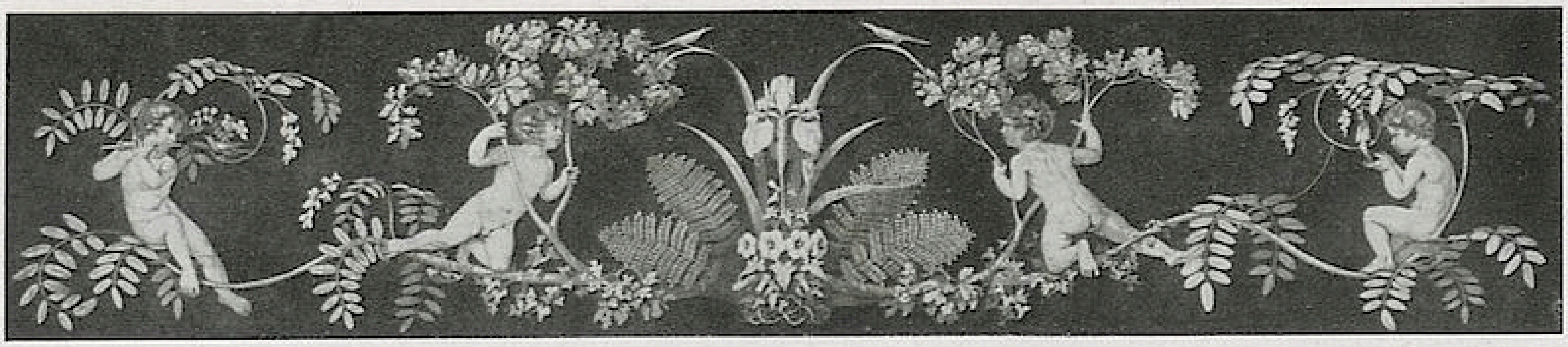
ALEXANDER KANOLDT OLEVANO. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALEXANDER KANOLDT — SUBIACO. LITHOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PHILIPP OTTO RUNGE — DAS NACHTIGALLENGEBÜSCH
Hamburg, Kunsthalle

HAMBURGISCHE MALEREI IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS*)

Zum Unterschied von Kunstzentren wie Berlin, Dresden und München, haben in Hamburg die Künstler von jeher unter einer gewissen Isolierung zu leiden gehabt, nicht nur aus dem Grunde, weil der Boden Hamburgs und die Sinnesart seiner Bewohner künstlerischen Dingen nicht günstig waren, sondern weil hier die Akademie fehlte, welche, besonders im Anfang des 19. Jahrhunderts, der natürliche Mittel- und Ausgangspunkt künstlerischer Anregung und Traditionsbildung hätte sein können. Es gab zwar Lehrer wie Gerdt Hardorff, S. Bendixen und J. H. Herterich, die Zeichen- und Malschulen unterhielten, auch wohl einige alte Gemälde den Schülern als Vorbilder wiesen, der Unterricht erstreckte sich doch nur auf die Anfangsgründe der Technik und Komposition. So sehen wir denn Runge nach Kopenhagen und Dresden, die meisten der späteren Künstler sich zur Vollendung ihrer Ausbildung nach München wenden.

Ein wesentlicher Unterschied in der Stellung Hamburgs zur Kunst gegenüber den Metropolen lag auch darin, daß Hamburg keine Residenz war. Keine fürstliche Passion und Prachtliebe schuf hier je jungen Künstlern dekorative und Porträtaufträge, keine Kunstkammer wie in viel kleineren Plätzen gewährte dem jungen Maler Anregung und Belehrung. Stets ist die Initiative auf kulturellem Gebiet von privater Seite in Hamburg ausgegangen.

Wie es bei der überragenden Bedeutung des Handels in Hamburg nicht anders zu erwarten ist, nahm auch im Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunst im Kulturleben der Stadt nur einen bescheidenen Platz ein.

Im 18. Jahrhundert vertraten in Hamburg Balthasar Denner, später sein Schwager v. d. Smissen den von Frankreich stammenden repräsentativen Bildnisstil. Eine Welt liegt zwischen ihren Bildern und denen Philipp Otto Runges, mit denen das neue Jahrhundert in Hamburg einsetzt. Nach seiner Ausbildung in Kopenhagen und Dresden kehrte Runge 1804 hierher zurück, die letzten sechs Jahre seines Lebens vor allem der Ausgestaltung der vier Tageszeiten widmend. Daneben entstanden Bildnisse von herber Großartigkeit, zwei religiöse Gemälde, die Lehrstunde der Nachtigall und die poetische Schilderung der Quelle.

Wenn wir den Ernst Rungescher Bildnisse mit der Liebenswürdigkeit Groegerscher Gestalten vergleichen, spüren wir, wie Runge diesem Spezialisten überlegen ist.

Runge blieb eine vereinzelte Erscheinung, ohne Vorläufer, ohne Nachfolge. Seine Kunst trägt alle Merkmale einer ganz persönlichen Leistung. Die jüngere Generation, die durch die Namen Julius Oldachs, Erwin Speckters, Julius Mildes, V. E. Janssens und Fr. Wasmanns bezeichnet wird, steht unter der Einwirkung der durch die Nazarener ins Leben gerufenen Kunstanschauung. Oldachs Bildnisse, die vor seiner Münchner Studienzeit liegen, lassen ahnen, wieviel natürliches Darstellungstalent er besaß, das dann aus seiner ursprünglichen Bahn gelenkt wurde. Oldachs Leben und Schaffensdrang stand unter dem dunklen Schatten unheilbarer Krankheit, die zu einem frühen Tode führte. Ein gleiches Schicksal traf Erwin Speckter und Janssen. Speckter verfiel nach den liebenswürdigen Leistungen seiner Jugend, wie den „Frauen am Grabe", den Bildnissen, einem weichen Akademismus.

Die stärkere Begabung als er war entschieden V. E. Janssen. Es hat sich von seinen Bildern

*) Bei Gelegenheit des Erscheinens von Gustav Paulis „Die Hamburger Meister der guten alten Zeit", München, Hyperion-Verl.

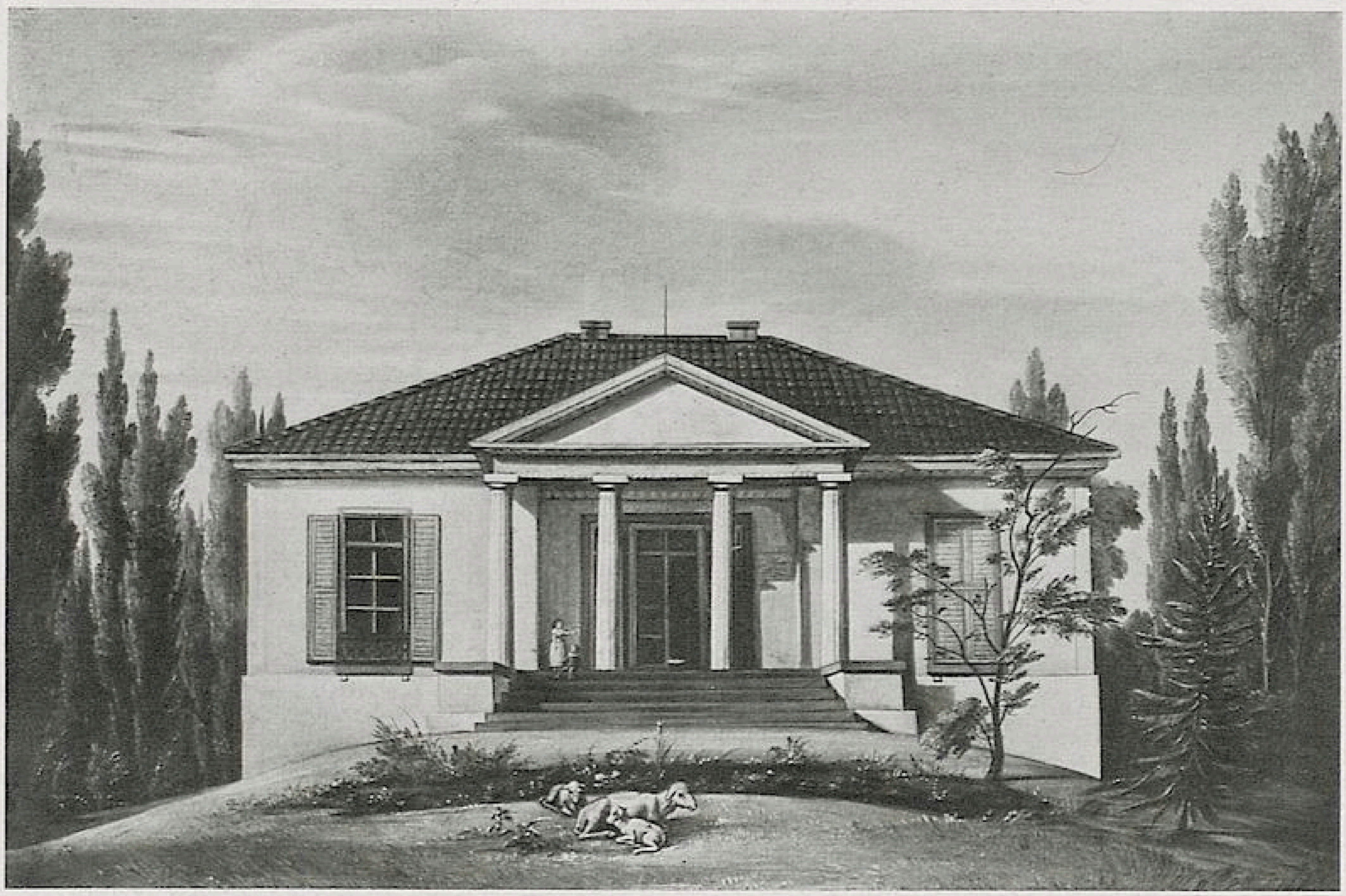
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PHILIPP OTTO RUNGE

SELBSTBILDNIS

Hamburg, Kunsthalle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANN FABER — LANDHAUS
Hamburg, Kunsthalle

leider wenig erhalten. Wir müssen zu seinen Handzeichnungen greifen, um die Vorstellung seiner Fähigkeiten lebendiger zu machen. Darunter finden sich Blätter von einer Reinheit und Zartheit der Linienführung wie das abgebildete Noli me tangere, das eines Overbeck würdig wäre. Die Tragik innerer Unzufriedenheit mit der eigenen Leistung, Unfähigkeit eine Aufgabe zum Abschluß zu bringen, Krankheit und ein früher Tod verdüstern das Lebensbild dieses reichbegabten Menschen.

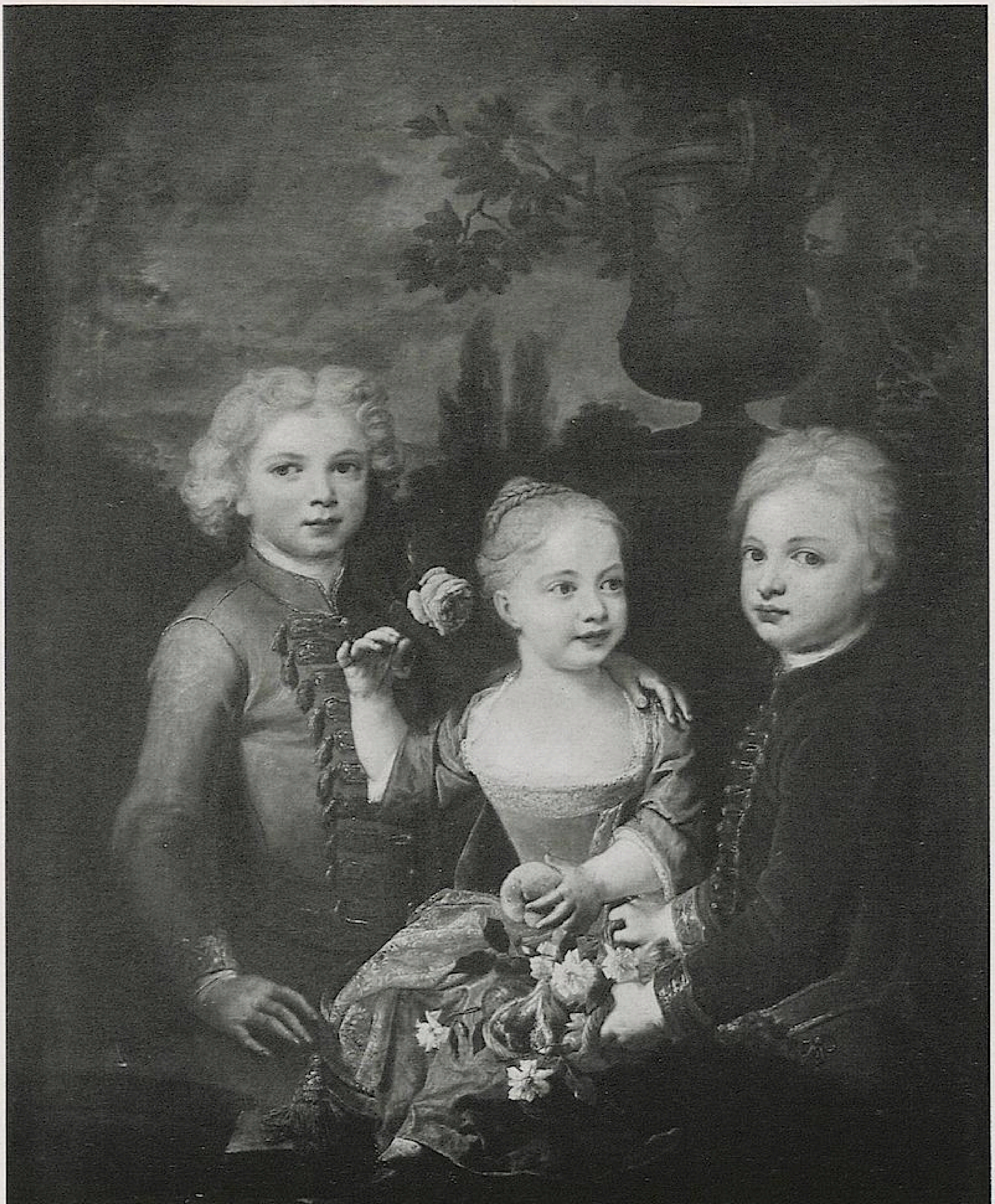
Wasmanns Name ist seit der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vor allem durch seine Tiroler Landschaftsstudien bekannt geworden. Diese sind allerdings Zeugnisse einer für die Zeit erstaunlich leichten Hand, die mit wenigen Pinselstrichen die Farbstimmung einer Landschaft oder einiger Figuren festzuhalten weiß. Wie sehr Wasmann dabei im Stil seiner Zeit steckt, zeigen die sorgfältig durchgeführten, charakteristischen Bildnisse, die in Meran dann seine Hauptbeschäftigung wurden. Auch sie ragen durch Wasmanns feines Farbempfinden im Zusammenklang der Töne und in der Behandlung von Beiwerk und Landschaft über den Durchschnitt hinaus.

Mit und neben der soeben betrachteten Künstlergruppe wirkt eine Reihe von Malern, die nach dem frühen Tode der Nazarener die Entwicklung in Hamburg weiterführt. Man kann sie unter dem Namen des Künstlervereins zusammenfassen, den die jungen Leute 1833 gründeten. Für die hamburgische Kunst dieser Jahrzehnte wird die Hinwendung zum Nationalen charakteristisch. Zum Unterschied von den Akademiestädten findet das Historienbild in Hamburg keine Pflege. Stärker als in den vorangegangenen Jahren setzt jetzt die künstlerische Eroberung der Heimat und ihrer Bewohner auf dem Land und an der See ein. Ihre Studienzeit in München brachte die meisten der Hamburger Landschafter und Sittenschilderer mit den gleichen Bestrebungen der Süddeutschen in Verbindung.

Am stärksten verrät Hermann Kauffmann diesen Einfluß. Zuerst reiner Landschafter, findet er sein eigentliches Arbeitsgebiet in der Schilderung von Szenen aus dem Leben der Bauern und Fischer, wobei das Vorbild Bürkels nicht zu verkennen ist.

Dem Künstlerverein gehörte als reges Mitglied auch Otto Speckter an. Als Vierzigjähriger malte er seine ersten Ölbilder, zu einer Zeit, in der er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BALTHASAR DENNER DREI KINDER BROEKES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH WASMANN — DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS

Hamburg, Kunsthalle

als Illustrator berühmt war. Das Atelier von seiner Hand, voll hamburgischer Altertümer, gibt uns eine hübsche Vorstellung des liebenswürdigen Künstlers, der gern bei seiner Arbeit seine Familie um sich hatte.

Jacob Gensler war der begabteste der drei Brüder. Seine Landschaften aus Bayern oder von der Elbe sind mit leichtem Pinsel auf die Leinwand gebracht. Die nicht eben großen Bilder entzücken durch die schlichte Komposition und die feine Wiedergabe der Atmosphäre.

L. Gurlitt und Chr. Morgenstern sind reine Landschafter. Auch sie genossen eine gründliche Schulung in München und Düsseldorf. Ihre

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH WASMANN BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

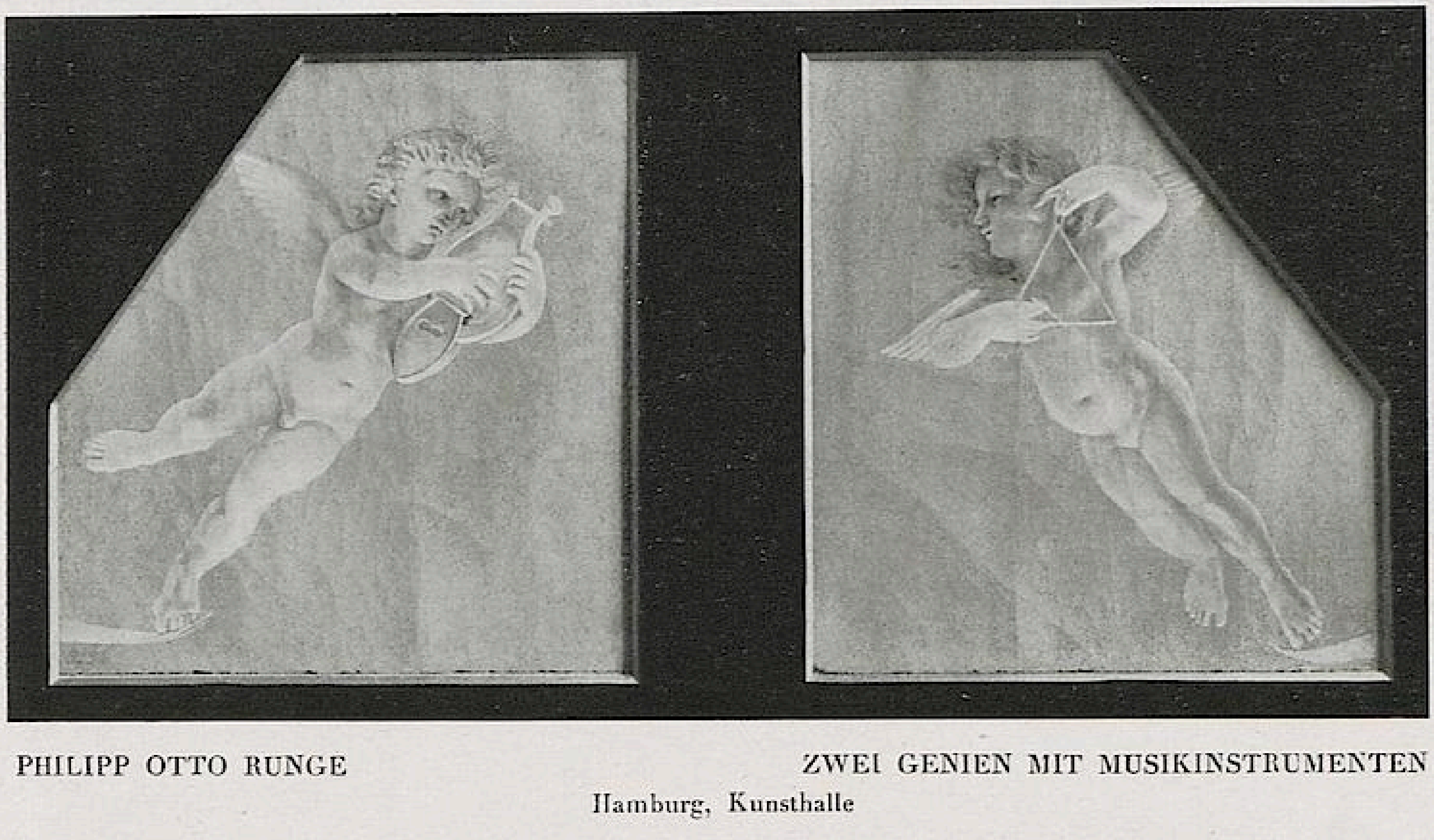
Arbeiten mäßiger Größe bewahren den Reiz intimer Wirklichkeitsschilderung und Stimmung. Morgenstern lernt man am besten in seinen Zeichnungen kennen, in denen er mit wenigen Strichen die charakteristischen Formen einer Landschaft festzuhalten weiß.

Der letzte in der Reihe der hamburgischen Landschafter aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist der außerhalb Hamburgs viel zu wenig bekannte Valentin Ruths. In seiner malerischen Entwicklung können wir bereits den Wandel von biedermeierlicher Enge zur freieren Naturauffassung, wie sie in Deutschland in den vierziger Jahren hervortritt, beobachten. Haeselich gibt noch in seinem Garten an der Binnenalster (1837) eine genaue topographische Schilderung unter Verwendung althergebrachter Kompositionsmittel (Vordergrundskulisse) mit der liebevollen Durcharbeitung der Einzelteile. Ruths faßt das ehemalige Blockhaus im Hafen (1850) von einem weiteren Blickpunkt als Gesamterscheinung mitsamt der Umgebung ins Auge. Das Vorbild der niederländischen Seemaler des 17. Jahrhunderts mag ihm dabei vorgeschwebt haben. Entscheidend für Ruths wird dann seine Schulung bei Schirmer in Düsseldorf. Seit 1855 etwa wird Ruths der glänzende Darsteller norddeutscher Landschaft im neuen Sinn.

Die Malerei in Hamburg bietet bis zur Jahrhundert-Mitte ein geschlossenes Bild. Der für Kunst sonst recht karge Boden bringt eine verhältnismäßig große Künstlerschar hervor, die die Kennzeichen ihrer Stammesart verrät.

Es liegt ein Hauch von Tragik über der betrachteten malerischen Entwicklung. Die besten Talente sterben früh, und mancher der anderen hält nicht, was er in seiner Jugend versprochen. Die meisten von ihnen suchten auch nicht zu glänzen und sich einen großen Namen zu machen. Eine sympathische Schlichtheit sowohl im Bildnis wie in der Landschaft wird man ihnen zugestehen. Überragende Persönlichkeiten, die in der Gesamtentwicklung der Malerei einen führenden Platz einnehmen, hat Hamburg nicht aufzuweisen. Doch bindet die verschiedenartigen Begabungen in der Art, wie sie ihr in der Fremde geschultes Talent in der wirklichkeitsfrohen Schilderung ihrer Heimat bewähren, eine Gemeinsamkeit der künstlerischen Überzeugung, um die wir sie beneiden.

Victor Dirksen



PHILIPP OTTO RUNGE — ZWEI GENIEN MIT MUSIKINSTRUMENTEN
Hamburg, Kunsthalle

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH WASMANN — MERAN IM SCHNEE

Hamburg, Kunsthalle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

315

40*

JOHANN MARCUS HAESELICH — GARTEN AN DER BINNENALSTER

Hamburg, Kunsthalle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAKOB GENSLER — DER ALTE WEIDENBAUM
Hamburg, Kunsthalle

DIE STELLUNG DES PORTRÄTS UM 1800

Seitdem die abendländische Menschheit zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht ist, hat das Porträt immer als hervorragende Aufgabe der Kunst, insonderheit der Malerei gegolten. Der erste Theoretiker der Renaissance, L. B. Alberti, äußert sich sofort auch über das Bildnis: „die Malerei vermöge nicht nur, wie man von der Freundschaft sagt, abwesende Menschen gegenwärtig, sondern auch die Verstorbenen nach Jahrhunderten soviel als lebendig zu machen, und dies werde man inne mit hoher Befriedigung des Künstlers und mit vieler Wonne". Und ähnlich sieht bald Dürer, vielleicht von Alberti beeinflußt, die eine der beiden Aufgaben der Malerei darin, das Bildnis der Menschen über ihren Tod hinaus aufzubewahren. Wenn sich dann einzelne Große als Porträtisten nicht betätigt haben — etwa Grünewald oder Michelangelo — so betrachten in überwältigender Mehrheit auch die größten Meister das Porträt als ernsthafte künstlerische Angelegenheit. Dürer, Raffael, Tizian, Rubens, Rembrandt, Velasquez brauchen nur genannt zu werden, um dies zu beweisen. Wenn man von dieser Seite kommt, so ist man erstaunt, aus dem 19. Jahrhundert etwa Böcklin zu hören, der das Porträt „die elendeste aller Kunstgattungen" nannte. „Es bleibt ihm (Böcklin) zu viel Gegebenes und das langweilt ihn . . Dem Künstler bleibt nichts zu erzählen, nichts eigenes hinzuzutun, womit er zu der Seele des Beschauers sprechen, ihn packen könnte." Wenn dann ungefähr zu gleicher Zeit ein Nachfahr des Klassizismus, Genelli, äußert: „wüßten die bloßen Porträtmaler, was an einem Porträt wäre, so wären sie mehr denn Porträtmaler", und Stauffer-Bern in der Porträtmalerei „die Quintessenz und den Maßstab künstlerischen Könnens" sieht, so sind das Zeichen einer Unsicherheit dem Porträt gegenüber, die auf tiefergehende Änderungen in der geistig-künstlerischen Disposition seit den Großzeiten des Porträts deuten.

Fragen wir etwa bei Goethe wegen seiner Stellung zum Porträt an, so hören wir merkwürdig wenig und wenig Bedeutendes. In den „Wahlverwandtschaften" heißt es einmal: „mit einem Porträt von Personen, die man kennt, ist man niemals zufrieden. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche und gerade von diesen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SPECKTER

KIRCHGANG IN ALTRAHLSTEDT

Kunsthalle, Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde. Es nimmt auch nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden." Und ähnlich der gebildete Mittelstand; der Göttinger Philolog Heyne schreibt an Wilh. Tischbein 1800: „ich fürchte sehr, Hamburg wird das Grab Ihres Talents und Ihrer Kunst. Sie sind also ganz ins Porträtmalen gekommen? . . ."
Es ist aber wohl zu beachten, daß eine Geringschätzung sich schon am Ende des 16. Jahrhunderts bei Lomazzo, dem Theoretiker des Akademismus, findet, für den die Historienmalerei der einzig würdige Gegenstand der Malerei ist. Und diese überragende Stellung, die man der Historienmalerei gab, wirkte noch und wieder bei den Franzosen des Rokoko. Bei aller Bewunderung, die man an sich den Leistungen der Porträtmaler entgegenbrachte, hatte die Gattung als solche das Vorurteil des „Grand goût" gegen sich. Diderot, der mit grandioser Vorurteilslosigkeit eine Lanze für sie bricht, ist eine ganz seltene Ausnahmeerscheinung.

Eine neue theoretische Stütze mußte die Gegnerschaft gegen das Bildnis durch die Verbreitung der Ideen Winckelmanns finden, der lehrte, eine Form sei um so edler und idealer, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrücke. Der Künstler war für ihn, „ein Genie, der den Typus darzustellen vermag, worin das ganze Menschengeschlecht sich gleichsieht".

Die Romantik empfindet in ihrer ersten Phase darin nicht einheitlich; für Fr. Schlegel ist das Porträt nur Skizze, Fragment, Studium, nicht vollendetes Kunstwerk, — wie noch später für Wilh. Schadow „das Porträt unter dem Schaffen des idealen Malers steht" — und diese Anschauung liegt tief in einer Seite des Wesens der Romantik begründet, für die ein lebhaftes Gefühl des Ungenügens der Wirklichkeit so charakteristisch ist. Man hat von der Fichteschen Philosophie gesagt, sie spiegele nicht die künstlerisch aufgefaßte Wirklichkeit wieder, sondern die Sehnsucht, der Wirklichkeit und ihrer Gestalten ledig zu werden; die Abneigung gegen das Porträt als die objektiv wiederzugebende Wirklichkeit würde in der Kunst das genaue Gegenstück dazu ergeben. Fr. Schlegels Bruder, August Wilhelm, steht freilich mit seiner tieferen historischen und künstlerischen Bildung auf einem anderen Standpunkt als der Bruder; für ihn ist das Porträt Grundlage und Prüfstein des historischen Gemäldes, wie denn dessen größte Meister Lionardo, Tizian, Raffael die größten Porträtisten gewesen seien.

Immerhin weicht auch dieser Romantiker in den Forderungen, die er an das Porträt stellt, nicht wesentlich von dem sonstigen Zeitgenössischen ab, wenn er meint, die Physiognomie müsse gleichsam von innen heraus in ihrer Einheit rekonstruiert werden, so daß ein solches Bildnis dem Dargestellten ähnlicher sehen werde als er sich selbst. Fragen wir, wie ein Franzose und zwar ein Modell, wie Napoleon, als er von David gemalt wurde, über diese Frage gedacht hat, so hören wir: „c'est le caractère de la physionomie, ce qui l' anime qu' il faut peindre . . . Personne ne s' informe, si les portraits des grands hommes sont ressemblants." Und ein deutscher Künstler, der in Davids Atelier gewesen, Gottlieb Schick, von dem noch die Rede sein muß, war der Meinung, der zu Porträtierende sei in demjenigen Moment seiner Miene und Situation zu ergreifen, in welchem er sich in dem höchsten Genuß seines eigentümlichen Daseins offenbart, welcher notwendig auch der für ihn vorteilhafteste und schönste sein muß. Er hielt sich, wie ein Zeitgenosse bemerkte, in allen Kleinigkeiten in seinen Bildnissen an die Natur, „selbst", wie es bezeichnenderweise heißt, „in dem Charakter der Haare", und überhaupt dem, was mehr zufällig erscheint, weil er überzeugt war, daß zu der Vorstellung dieses und keines anderen Menschen nichts unwesentlich sei*).

Von dieser Anschauung entfernt sich doch in etwas ein dem Goethe und Schiller nahestehender Denker wie Wilh. v. Humboldt, der in Rom der dortigen Künstlerschaft ein verständnisvoller Förderer war, aber auch begeisterungsvoll die Antike auf sich wirken ließ. In einem Briefe an Schiller spricht er einmal schon früher (1797) von dem Künstler, der „immer idealisiere, aber der Gute bleibe darum doch immer zugleich individuell". „Für den Porträtmaler entsteht hier eine schwere Aufgabe. Er soll, nicht wie der Dichter, in mehreren Situationen, erzählend und fortentwickelnd, sondern auf einmal den Charakter hinstellen und die wesentliche Form mit Wegwerfung der zufälligen und momentanen Züge zeichnen. Denn diese Art der Verschönerung scheint mir schlechterdinge notwendig, wenn das Bild einen ästhetischen Wert haben soll. Nur wenn es das wahrhaft Eigentümliche und Originelle darstellt, hat es gleichsam ein eigenes Lebensprinzip in sich, nur dann zwingt es den Zuschauer, sich den Charakter als eine tätige, immer im Fortrücken begriffene Kraft, nicht wie eine geschlossene, schon vollendete Größe zu denken. Und darin liegt, dünkt mich, die hohe Kunst der Alten. Ihre Kunstwerke sind Porträts in diesem Verstande, aber nicht einzelner Individuen, sondern der Menschheit, und gerade in ihrem reinsten und vollsten Sinne."

---

*) Vgl. K. Simon: Gottlieb Schick. Ein Beitrag z. Gesch. d. deutschen Malerei um 1800. Leipzig 1914. S. 101.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. C. GRÖGER PFLEGETOCHTER DES KÜNSTLERS
Hamburg, Kunsthalle

Freilich bleibt dem nicht ganz unwidersprochen; in der Kotzebueschen Zeitschrift „Der Freymüthige" heißt es einmal 1804 über das Porträt: „wir verlangen durchaus treue Natur, Wirklichkeit und Wahrheit, und nur diese haben Interesse für uns. Der Porträtmaler ist als solcher keineswegs Dichter, sondern Gehilfe des Biographen. Gleichwie dieser den Charakter seines Helden durchaus treu und wahr zeichnen soll, und pflichtwidrig handelt, wenn er die Untugenden desselben verschweigt oder bemäntelt, ebenso verdient der Porträtmaler auch nur dann Beifall, wenn er die äußere Gestalt seines Originals mit der Treue eines Spiegels nachbildet."
Eine solche Stellungnahme scheint immerhin selten zu sein, und es ist gewiß kein Zufall, daß sie gerade in Berlin erfolgt, wo Schadow gegenüber Goethe die Berechtigung einer individuellen und charakteristischen Kunst vertritt. Inzwischen ließ sich freilich die gleichzeitige malerische Praxis durch solche theoretischen Schwierigkeiten nicht beirren. Hatte ein Mann wie La Font de Saint Yenne 1747 nur das repräsentative Bildnis von „personnages illustres", nicht von alltäglichem Aussehen gelten lassen, so nahm die Pflege des Bildnisses in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich einen ungeheuren Umfang an. Man kann dies durch die Kataloge der regelmäßigen Ausstellungen zahlenmäßig nachweisen; im Pariser Salon waren in den Jahren von 1791 bis 1812 etwa 7000 Bildnisse ausgestellt, und von hier aus begreift man auch den Widerstand, den eine hemmungslose Porträtkunst von zweifellos nicht immer hochstehender Qualität finden mußte. Der gleichen Grundstimmung dankt dann auch das Aufkommen und die Vorliebe für die Silhouette ihre weite Verbreitung, über die sich Herder an einer wenig bekannten Stelle mit Erbitterung ausspricht: .... „nächst Gott und dem Gelde ist im letzten Lustrum unseres

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS OLDACH TANTE KATHARINA
Hamburg, Kunsthalle

Jahrhunderts wohl nichts, womit so viel Mißbrauch, Abgötterei, Verleumdung, Betrug und Torheit gespielt wird als mit den Schattenbildern menschlicher Köpfe".

Aber das hing eben doch mit durchgehenden geistigen Strömungen zusammen, mit dem dann sich entwickelnden Interesse für physiognomische Studien (Lavater, Gall), das letzten Endes wieder nur das Zeichen für das ausschließende Interesse am Menschen und seiner Analyse war: das interessanteste Studium des Menschen ist der Mensch.

In Deutschland fehlt es an der Möglichkeit zahlenmäßiger Erfassung dieser Porträtier-Tätigkeit: aber ein Blick in jede Provinzialsammlung überzeugt von der Fülle der Bildnisse.

Wilhelm Tischbein mußte seinen Bruder Jakob nach Berlin kommen lassen, der ihm bei seinen Aufträgen half, besonders da oft mehrere Kopien zu machen waren. Häufig malte er an einem Tage drei Bildnisse, — ein Geschäftsbetrieb, aus dem er sich dann nach Italien rettete.

Und solche Namen wie eben die verschiedenen Tischbein, insonderheit Friedrich August Tischbein, Anton Graff, vermitteln sofort eine anschauliche Vorstellung von der Rolle, die das Porträt spielte; zugleich von seiner zunehmenden Wichtigkeit allein schon nach dem Format. Graff bevorzugt das Brustbild, — das ganzfigurige Porträt des Adrian Zingg ist spät (1798/99) — das natürlich nie verschwindet, aber allmählich kommt auch das Porträt als Kniestück und ganze Figur auch bei nicht-fürstlichen Personen auf.

Mehreres mag dem zugrunde liegen; einmal, soziologisch betrachtet, das gestiegene Selbstgefühl des Bürgertums als Ausdruck einer inneren Revolution; sodann das Verständnis und die Freude am Körper, für die der Klassizismus Ursache und Wirkung vielleicht zugleich ist.

Karl Simon

(Schluß folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VICTOR E. JANSSEN

NOLI ME TANGERE

Hamburg, Kunsthalle

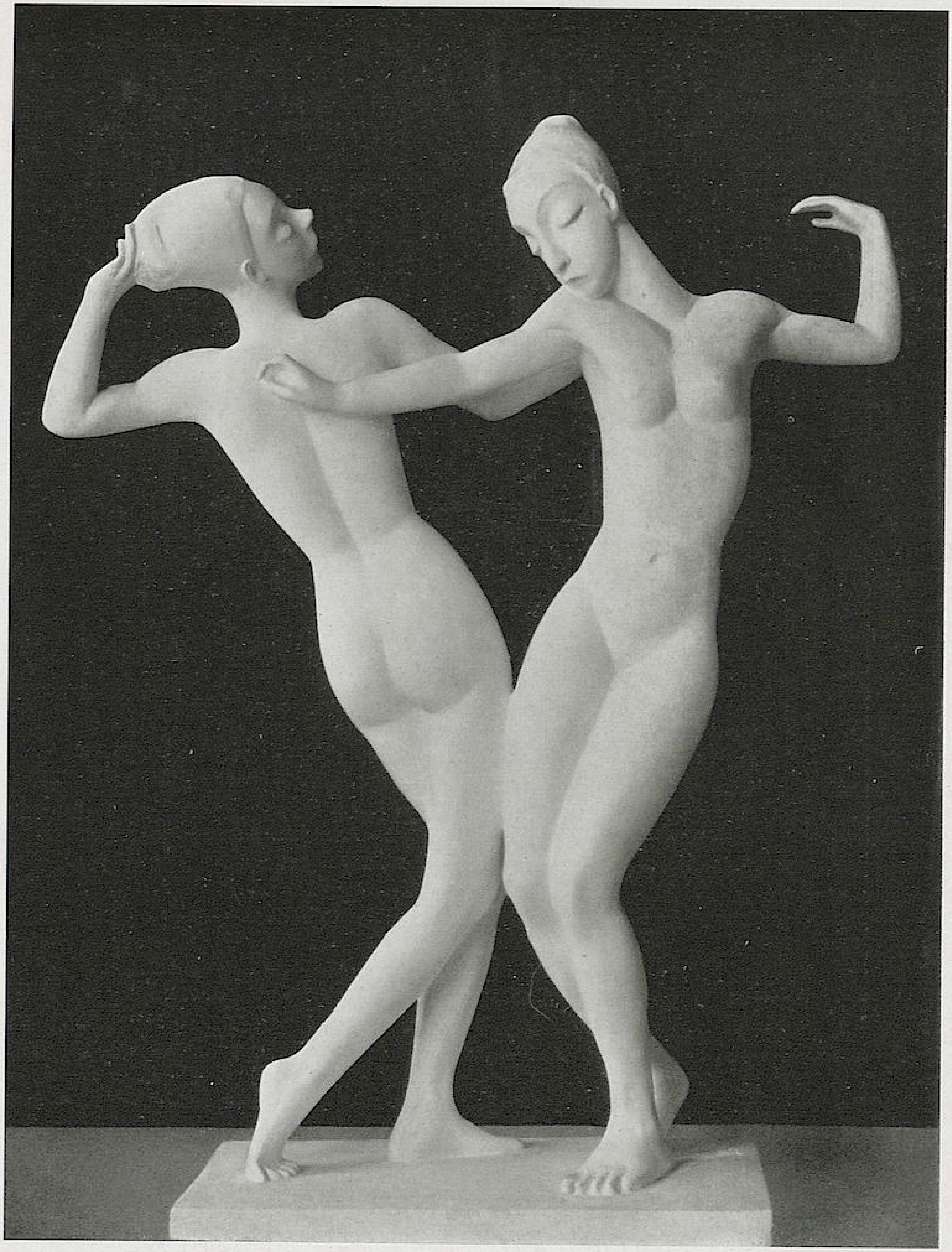
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MILLY STEGER — BÜSTE ELEONORE KALKOWSKA

MILLY STEGER

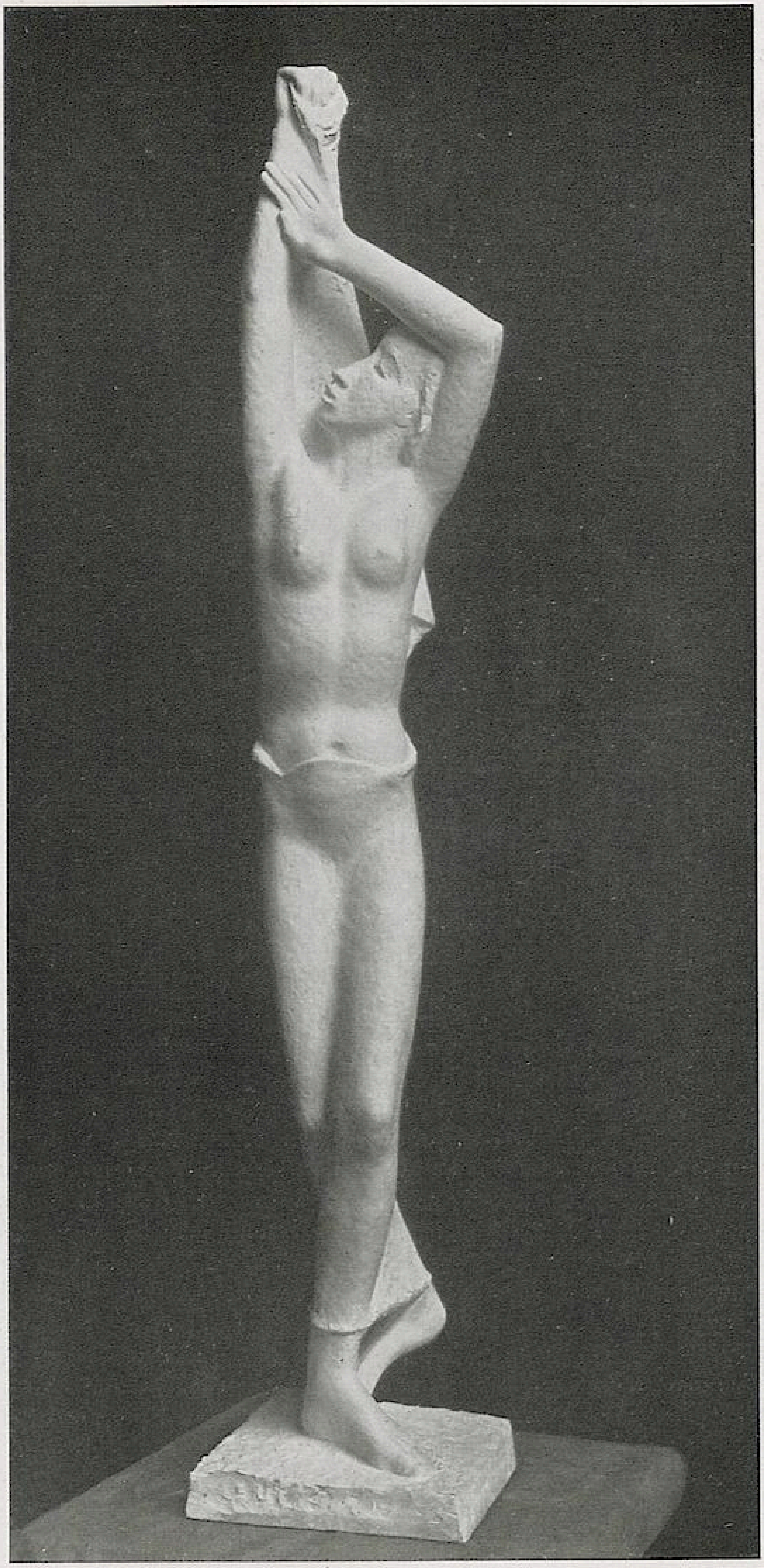
Milly Steger ist in den Jahrzehnten des Expressionismus zur Reife gelangt. Aufgewachsen in Elberfeld, zuerst unterrichtet von dem Düsseldorfer Karl Janssen, darauf vorübergehend Schülerin von Georg Kolbe, wurde sie nach ihrer ersten Ausstellung in der Berliner Secession im Jahre 1909 von Karl Ernst Osthaus nach Hagen berufen und trat dort in den Kreis der vorwärts drängenden Jugend, die im Gegensatz zum alt gewordenen Impressionismus Gefühlswerte gestalten wollten. Osthaus erkannte ihre starke Persönlichkeit und reihte sie in die Künstler ein, die für das Stadtbauamt in Hagen den plastischen Schmuck an öffentlichen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MILLY STEGER TANZENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MILLY STEGER MÄDCHEN AUS TUNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

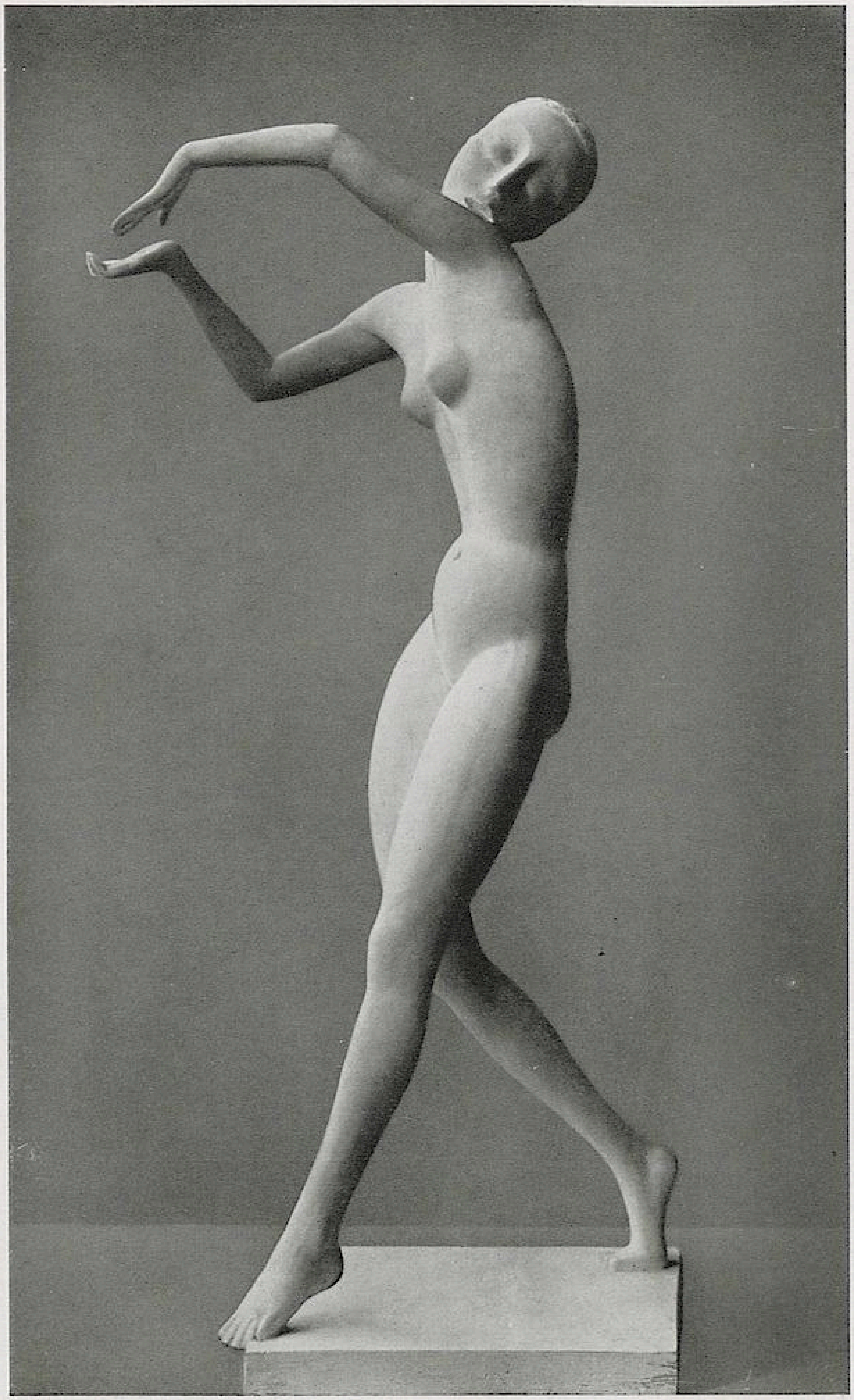
Gebäuden schaffen sollten. Aus diesem Aufgabenkreis entstanden vier große Fassadenfiguren für das Stadttheater, Portalgestalten für verschiedene Schulen, Reliefs und Gruppen an der Sparkasse, der Stadthalle usw. Sie sind im Gegensatz zu der porösen Formbehandlung Rodins in glatten Flächen angelegt und streng architektonisch dem Baukörper als dienendes Glied eingefügt. Der rein funktionelle Sinn der Figuren ohne allegorisches Beiwerk mißfiel der Hagener Bürgerschaft. Erst durch das Eingreifen von Gaul, Justi, Tschudi und Swarzenski ließ sich die Entrüstung der guten Gesellschaft Hagens beschwichtigen. Die Empörung, die rückwärts schauend, kaum verständlich erscheint, hatte in dem Zeitpunkt, in dem sie sich ereignete, vom Standpunkt des Spießergeistes aus ihre guten Gründe. In den Arbeiten Milly Stegers trat ein Formwille in Erscheinung, der mit souveräner Gewalt zu neuen Werten drängte. Intensive Ausdrucksgewalt und Neuprägung der konstruktiven Elemente, des kubischen Gehalts und der Flächen des menschlichen Körpers.

An diesen monumentalen Aufgaben reifte Milly Steger heran. Sie lernte die Bewältigung des Materials, die Vereinfachung und Zusammenfassung der Ausdrucksmittel, Selbstbeherrschung. Als in den folgenden Jahren die Hochflut des Expressionismus über Deutschland dahinbrauste, erlag sie ihr nicht, sondern stand aufrecht, nahm nur das, was ihr durchgereiftes Können, ihr disziplinierter Geist verarbeiten konnte. Daraus ergibt sich, daß die Arbeiten ihrer expressionistischen Epoche Haltung, Würde, Maß zeigen und zwar in so hohem Maße, daß sie auch heute noch nicht veraltet sind. In dem „Aufschwung" spürt man das sichere architektonische Gefühl, im Aufbau einer Figur, in der „Tanzenden" die überlegene und überlegte Nutzanwendung des Primitivismus auf den menschlichen Körper, in dem „Tanzenden Paar" die Übersetzung eines musikalischen Rhythmus in eine plastische Gruppe. In den beiden „Gruppe" betitelten Frauen zeigt sich das Gebändigte ihres Ausdrucksstrebens. Dadurch heben sich ihre Arbeiten über den expressionistischen Durchschnitt. Man begegnet in ihren Werken keinem zügellosen Aufjauchzen, keiner haltlosen Verzweiflung, also auch keinen ausladenden Gesten. Die Körper verschlingen sich, drängen, sinken zueinander. Das Seelische tritt nur verhalten, gedämpft in Erscheinung: in einer überschlanken Gestrecktheit, durch eine Handbewegung, durch die sinnliche Öffnung eines Mundes, durch eine Leidenslinie um die Lippen, durch das melancholische Schließen der Augen. Der vorgebaute, leicht geöffnete Mund des „Tunesischen Mädchens" ist von lebensvoller Süße, die die hochgereckte Anmut des Körpers noch steigert. Die zauberhafte Lieblichkeit der einfach gebauten Formen ihrer Plastik hebt ihr bisheriges Lebenswerk zu übernationaler Bedeutung. Nicht laut genug kann gerühmt werden, daß die deutsche Skulptur der Gegenwart in Milly Steger eine Kraft besitzt, die das Starke mit dem Zarten zu vereinen weiß, die in fast archaisch primitiven Körperbildungen glühendste Lebensinbrunst gießt. Einfach und differenziert, kühl und heiß zugleich sind die Plastiken dieser selten begabten Frau. Eine solche Künstlerin hat schon, bevor sie Bildnisse geschaffen hat, ihre Begabung für das Porträtfach erwiesen. Es sind Frauen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten, die sie dargestellt hat. Daher sind sie in der Auffassung und im Formaufbau verschieden. Zur Intensivierung des Ausdrucks ist der Kopf der dem Leben Zugewandten leicht zurückgebogen, sind ihre Lippen lebhaft geöffnet, um den Atem der Welt einzutrinken. Der Kopf einer anderen bietet fest und ruhig sozusagen im Bewußtsein der Hoheit des Geistes dem Leben Trotz. Die ruhig aufeinanderliegenden Lippen sind herb; das ganze Gesicht trägt die Züge erhöhter Vergeistigung.

Milly Steger ist schon heute in vielen großen Museen Deutschlands vertreten. Aber dort finden sich immer nur einzelne Werke. Ihr wahrer Wert tritt erst in der Sammlung eines Kunstfreundes in Gera in Erscheinung, der über dreißig Arbeiten von ihr vereint hat. Dort erweist sich ihre Vielseitigkeit. Dort zeigt sich, daß es in ihrem Schaffen keinen toten Punkt gibt. Jeder weiß, daß die Vereinigung vieler Arbeiten ein und desselben Künstlers die gefährlichste Probe für ihn sind — Milly Steger hat diese Probe glänzend bestanden.

Otto Grautoff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

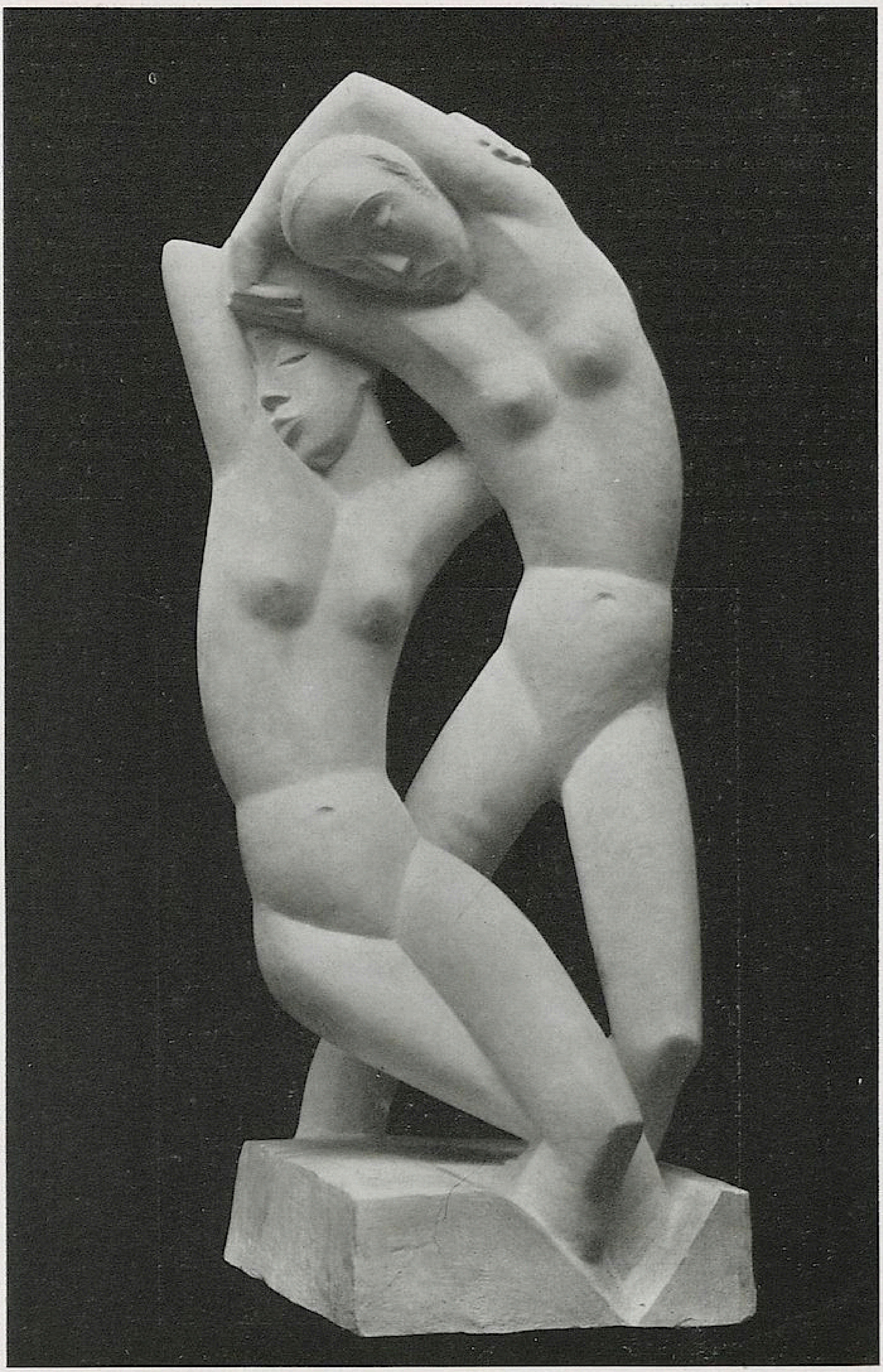


MILLY STEGER TANZENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MILLY STEGER WEIBLICHE PLASTIK. GIPS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

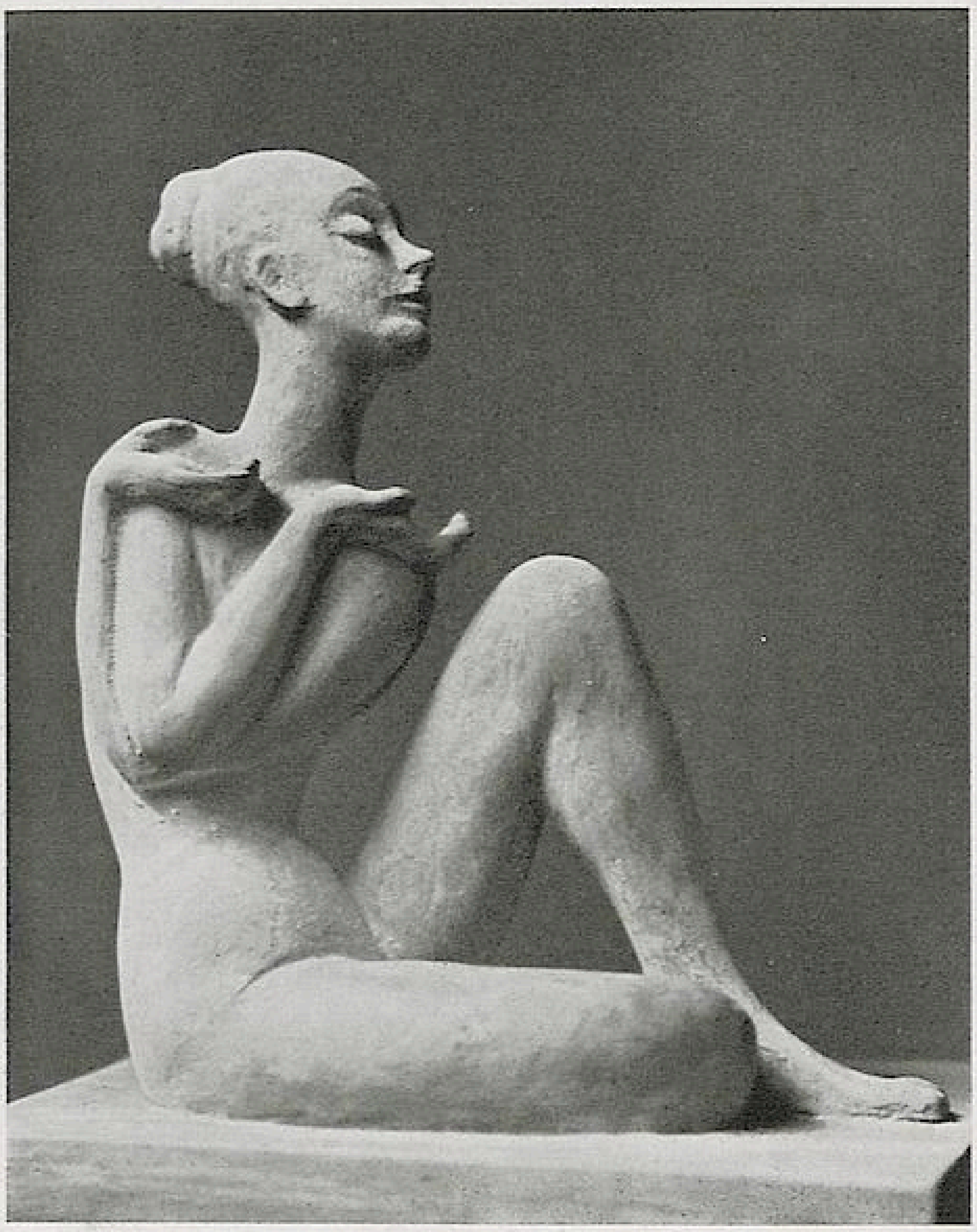


MILLY STEGER GRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEUE KUNSTLITERATUR

L. Fröhlich-Blum, Ingres. Sein Leben und sein Stil. Wien-Leipzig, Manz Verlag.
Eine wohltuend sachliche Biographie leitet das Buch ein: aus der südfranzösischen Heimat, aus dem künstlerischen Vaterhaus begleitet man den jungen Ingres zu David nach Paris und dann als Stipendiaten des großen Rompreises in die ewige Stadt, wo er neun Jahre verweilte. Es folgt sein vierjähriger Aufenthalt in Florenz und seine ersten großen Erfolge in Paris, die ihm erst als einem Mann in den vierziger Jahren zuteil wurden. Durch das Auf und Ab eines Lebens der Verkennung und des Beifalls geht es wieder nach Rom, wo Ingres von 1835—1840 als Direktor der Académie de France wirkte. Die Heimkehr des sechzigjährigen Ingres nach Paris war ein Triumphzug. Neuer Aufschwung folgte der „Verbannung". Die Lebenskraft des Meisters blieb ungebrochen. Mit 71 Jahren verheiratete er sich zum zweiten Male. Ein Sechsundsiebzigjähriger, schuf er das Bild „Die Quelle" im Louvre. Er war 87 Jahre alt, als er starb, bis zur letzten Stunde ein begeisterter Verehrer der Schönheit und der Frauen. In seinem Wesen und seiner Kunst war er, nach einem Wort Gautiers, „nicht von seiner Zeit, sondern ewig". Daß nach den ausgezeichneten Werken, die Lapauze seinem engeren Landsmann I.-A.-D. Ingres gewidmet hat, gerade jetzt ein deutschsprachliches, fleißig gearbeitetes, aber doch ohne Prätension auftretendes, mit zahlreichen schön gedruckten Tafeln geschmücktes Ingres-Werk erscheint, darf man als Bestätigung der Worte Gautiers auffassen. Er ist „ewig". Hat ihn die Bewegung, die man die expressionistische nennt und die sich gerade totläuft, etwas in den Hintergrund gedrängt, so steigt er jetzt desto leuchtender aus dem Dunkel, und es scheint, daß in der ganzen europäischen Kunst ein Bad in Ingres' großem Werk als das große Heilmittel gegen allen Kunstkatzenjammer dieser Tage erkannt werde. W.



MILLY STEGER BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL SCHWALBACH LAUSCHENDE

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER FRÜHLING
Glaspalast, München

ALLGEMEINE KUNSTAUSSTELLUNG 1926 IM MÜNCHNER GLASPALAST

Alljährlich am 1. Juni betrat man die neue Ausstellung im Münchner Glaspalast, ging durch Säle und Kabinette und brachte das fatale Gefühl nicht los: das ist ja die nämliche, genau die nämliche Ausstellung wie vor einem Jahr — offenbar sind alle Bilder hängen geblieben! Mehr als ein Jahrzehnt hindurch war dies so. Erfreulicherweise stellt sich bei der Allgemeinen Kunstausstellung des Jahres 1926 dieser Eindruck und dieses Gefühl nicht ein. Es ist etwas anderes. Ein frischer Wind weht. Neue Gesichte steigen herauf, größere Zusammenhänge werden offenkundig, ein Wille ist da und ein Weg.

Schon der äußere Rahmen ist anders geworden. Das verstaubte Vestibül mit dem Brunnen, dem Bassin und dem Rasen ist verschwunden. Eine Achse geht vom Osten zum Westen durch das weitläufige Gebäude; über fast 200 m hinweg sieht man, stehend vor dem Monumentalbild von Egger-Lienz, das die anstürmenden Krieger von 1914 zeigt, ein Werk aus der Hand Edvard Munchs: die beiden Rosse. Egger-Lienz am einen Ende der Achse, Munch am anderen —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE HENDRICH BREITNER BAUWERK

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT HAUS GODRAMSTEIN

Glaspalast, München. Mit Erlaubnis des Verlags Bruno Cassirer, Berlin

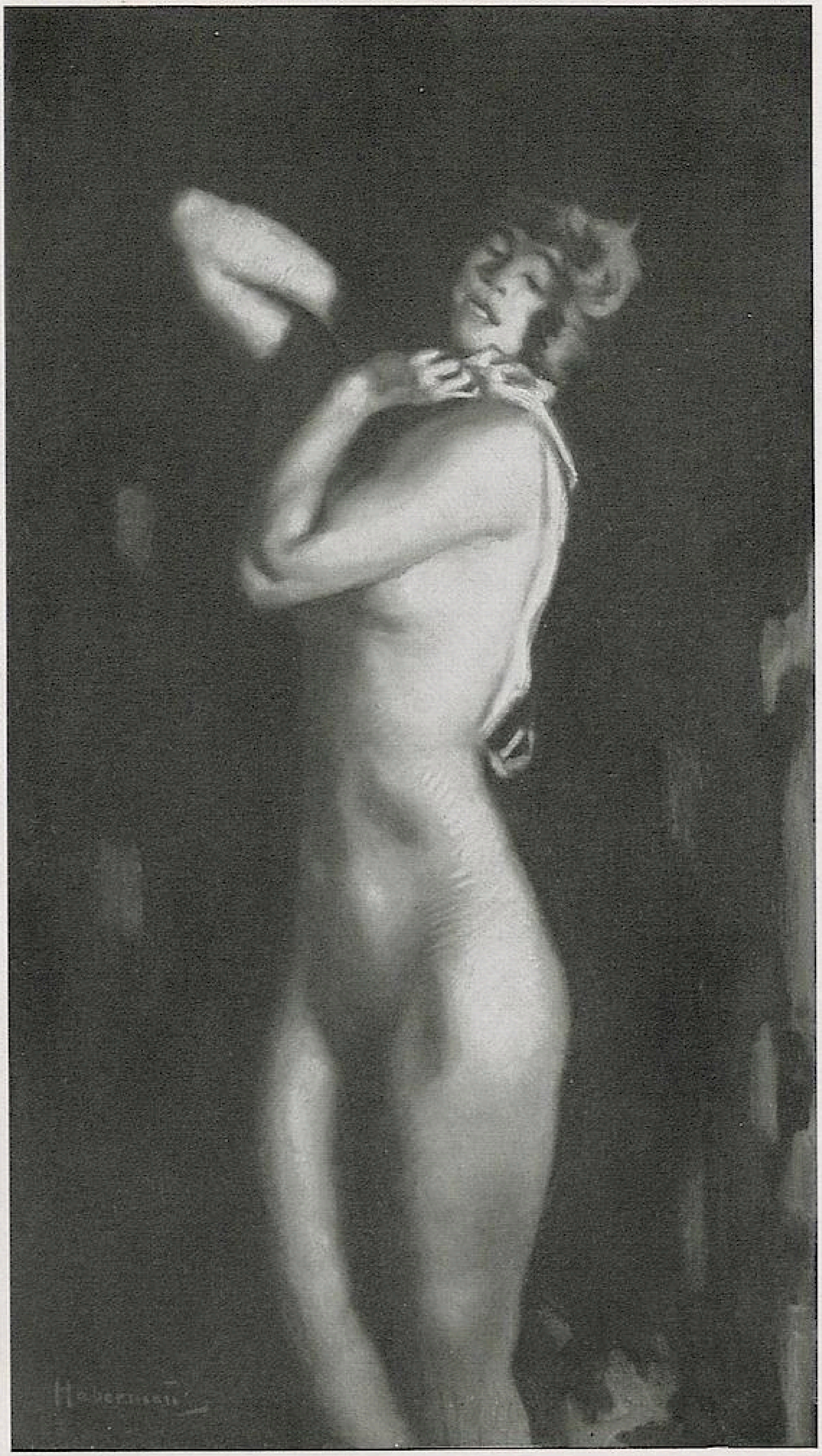
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JAECKEL — MÄDCHENBILDNIS

Glaspalast, München

das ist wie ein Symbol. Germanische Kunst hier wie dort: das einemal von einem Künstler herstammend, der tief im deutschen Süden schafft und in der Gestaltung und im Ausdruck von dem Pathos Italiens nicht völlig unberührt blieb, wenn auch seine Gesinnung nach einer anderen Richtung geht, das anderemal ein Nordgermane, ein Skandinavier von herber Strenge, nicht im mindesten bestechend, spröd im Inhaltlichen wie in der Form seiner Kunst, aber von überzeugender rein malerischer Potenz, ein erstaunlicher Könner, ein klarer, in sich ruhender Geist.
Zwischen Egger-Lienz und Edvard Munch wogt's von vielen Gesichten und Gebilden. Den Südtiroler hat die Münchner Künstlergenossenschaft zu Gast geladen, Munch ist von der Neuen Secession gebeten worden — schon damit ist ausgedrückt, daß die Ausstellung von rechts nach links alles umspannt, was in München an künstlerischen Faktoren mitzählt. Sehr stark ist das, was diesmal die Secession, die in der Mitte der erwähnten Gemächer-Flucht Platz genommen hat, zu zeigen hat: bei ihr sind die Franzosen zu Gast, einige Schweizer, in drei kleineren Sälen die Schweden mit Anders Zorn an der Spitze, ganz besonders aber die Berliner mit geschlossenen Kollektionen von Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth und Pechstein. Aus dem eigenen Lager der Secession kamen zwei überragende Nachlaß-Ausstellungen, die zum Stärksten gehören, was die Ausstellung überhaupt zu zeigen hat: im Vestibül eine prächtige Auslese aus dem Werk von Adolf Hildebrand; in einem etwas seitwärts gelegenen Saal, aber gerade in dieser Abgeschlossenheit den Charakter des Meisters glücklich betonend: Becker-Gundahl in seiner doppelten Eigenschaft als Tafelmaler und als großzügiger Al Fresko-Künstler mit dem dekorativen Einschlag: er war der Maler, der von allen, die in dieser Zeit dazu berufen waren, Kirchen auszumalen, die überzeugendsten Leistungen vollbrachte. Ihnen zugesellt sind drei lebende Künstler: Leo Samberger mit einem Sälchen voll seiner rassigsten Bild-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO VON HABERMANN — AKT

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER MÄDCHEN MIT TULPEN

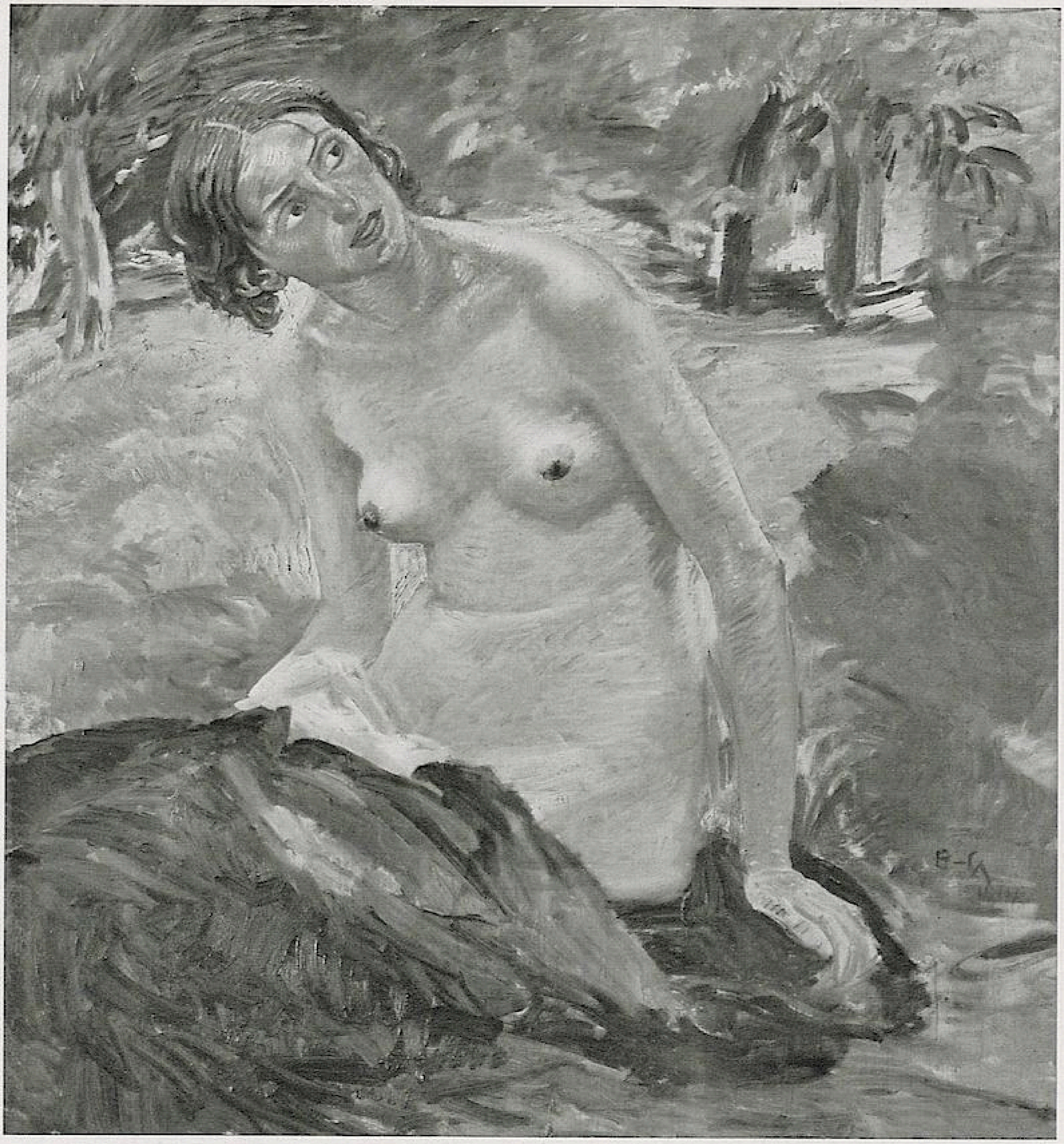
Glaspalast, München. Mit Erlaubnis der Galerie A. Flechtheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT STILLEBEN

Glaspalast, München

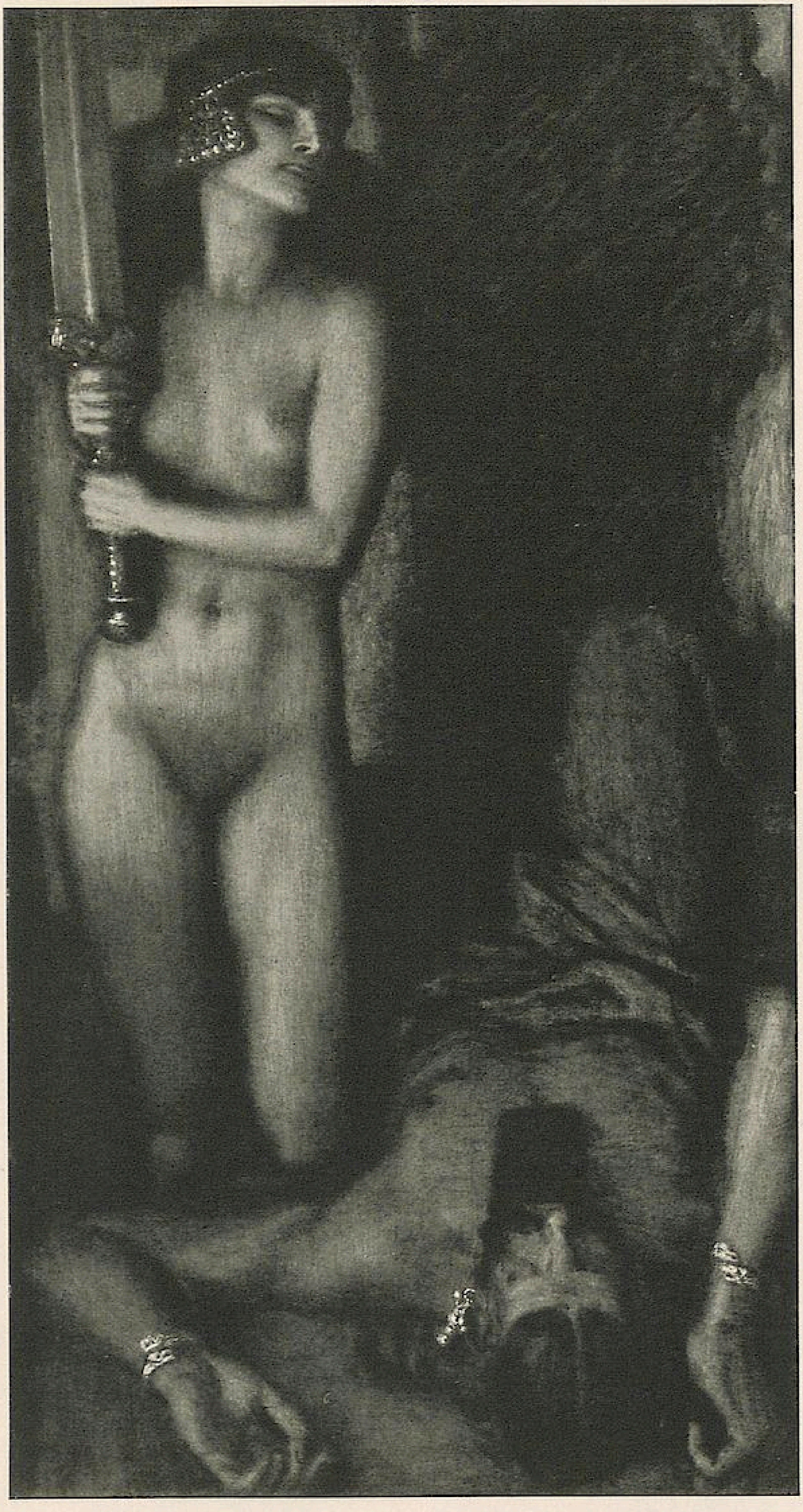
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



K. J. BECKER-GUNDAHL WEIBLICHER HALBAKT IM FREIEN

Glaspalast, München

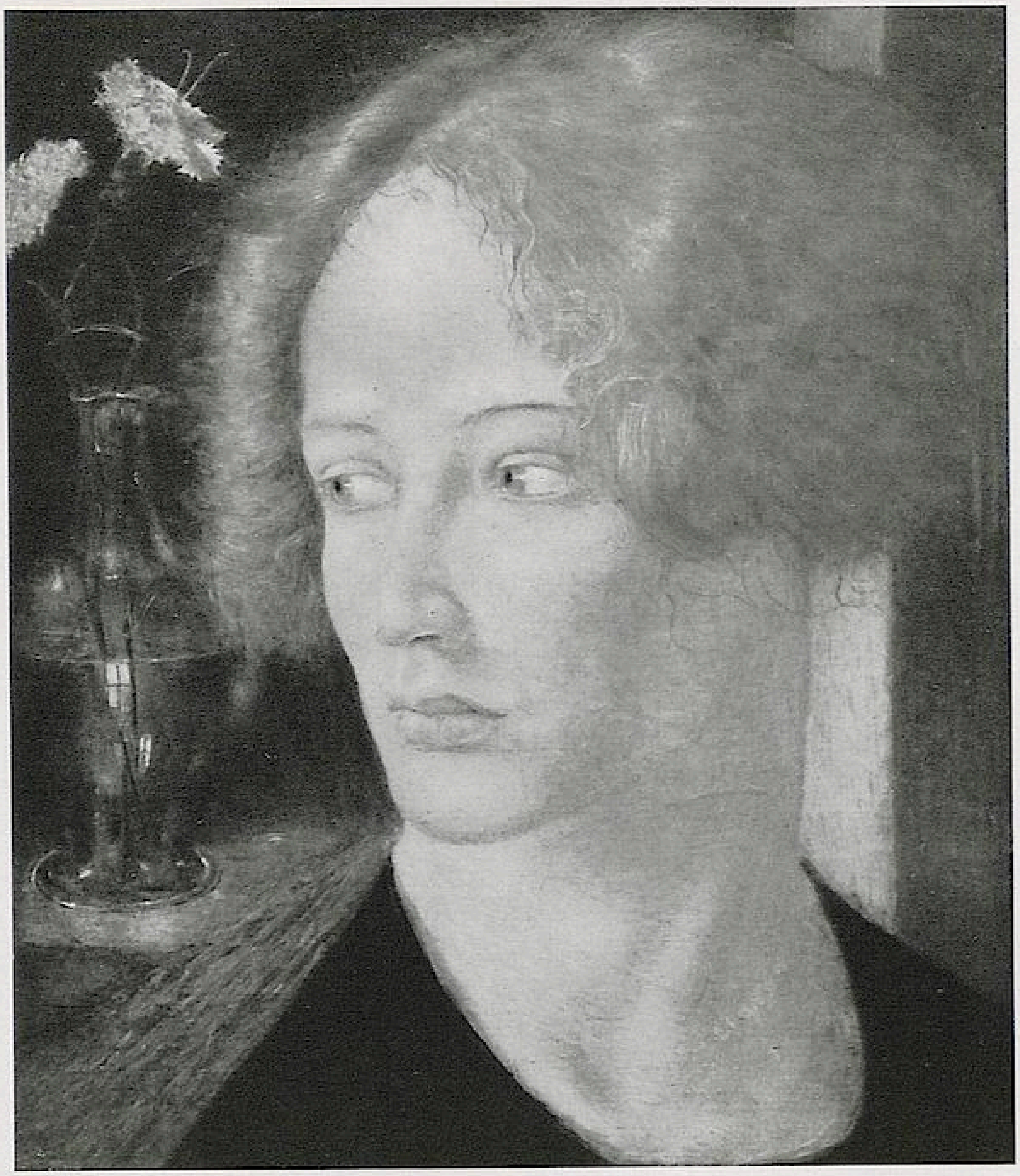
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ VON STUCK JUDITH

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

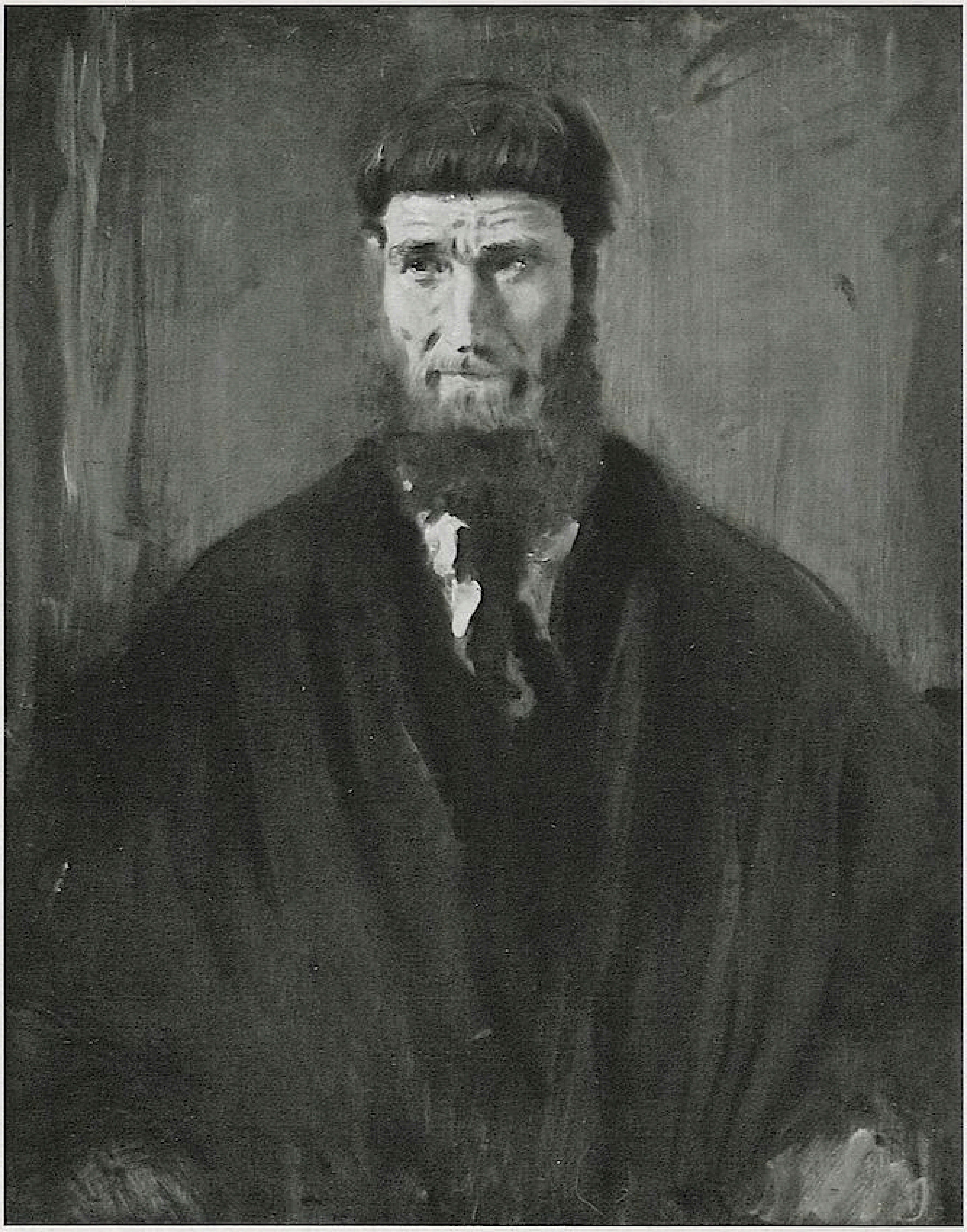


FRIEDRICH STAHL FRAUENKOPF
Glaspalast, München

nisse, Julius Seyler mit temperamentvollen Gemälden vorwiegend landschaftlicher Art, viel Holländisches darunter, bunt, stark, und Richard Pietzsch, gleichfalls mit einer landschaftlichen Kollektion, die äußerlich ohne zwingende Reize, aber von desto höheren inneren Werten ist — Pietzsch ist kein Blender, keiner, der lockt und anzieht, aber einer der den zu halten weiß, der den Weg zu ihm fand.

Wenn ich in diesem „Inventar" der Achsen-Säle fortfahre, stoße ich auf die Kollektion von Gemälden und Zeichnungen Vincent van Goghs. Sie ist identisch mit dem Besitzstand an Van Gogh-Werken, über den der Neffe des Meisters verfügt. Vieles ist aus dieser Sammlung schon in den Besitz öffentlicher Galerien übergegangen, und natürlich nicht das Schlechteste, aber trotzdem blieb so viel, daß es zu einer charakteristischen Überschau über das Schaffen dieses Klassikers der Moderne ausreicht. Die andern Niederländer sind Gäste der Genossenschaft. Am nachhaltigsten wirkt inmitten dieser etwas konservativer gerichteten Gruppe das nachgelassene Werk des 1923 verstorbenen George Hendrik Breitner, dessen Art zu malen man vielleicht am ehesten mit dem Schaffen der Wilhelm von Diez-Schule Münchens vergleicht. Und nun wieder ein Sprung: die Künstlergenossenschaft hat auch Russen und Spanier zu Gaste und, in Ergänzung der mehr französisierenden Schweizer der „Secession" (z. B. Kuno Amiets), die stärker germanisch eingestellte Gruppe. Dazwischen wieder außermünchnerische Deutsche: z. B. den zeichnerisch peinlich genauen, aber den Anforderungen echten künstlerischen Geschmacks in nichts entsprechenden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LEO SAMBERGER — BILDHAUER LUDWIG EBERLE

Glaspalast, München

Dresdener Richard Mueller, dessen Ausstellung anmutet wie ein satirisches Panoptikum, und den verstorbenen Berliner Hans Looschen, der zweifellos ein ausgesprochenes malerisches Talent war, dem aber sein Können nur zu leicht und allzu bereit in die Bezirke des illustrativen Witzes entglitt: siehe sein Bild „Frau Raffke“, das malerisch im Umkreis Manets sich Rats erholte und gedanklich und stimmungsmäßig hinter Zille landete. Zwischen die malerisch recht delikaten, von hoher Palettenkultur zeugenden Gemälde des Königsbergers Carl Albrecht hing man einige der scheinbar wuchtigen, im Grunde aber mit ihrer Kraft nur prahlenden Stücke des Tschechoslowaken Vacatko, der mit München entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge besitzt, denn er war hier vor etwa einem Vierteljahrhundert Schüler der Akademie (ich glaube, in der Klasse von Franz Stuck). Ungarn ist ganz offiziell da, Munkacsy dabei, und außerdem ist noch allerlei Bedeutsames drüben bei der Neuen Secession, das an Führer von einst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LOVIS CORINTH BILDNIS DES HERRN VON GLANTZ
Glaspalast, München

erinnert, an die verstorbenen Pioniere der neuen Kunst, an Marc und Macke, und nicht zu vergessen ist das Kabinett mit Arbeiten des Plastikers Edwin Scharff, der von München ausging und jetzt, in einem gegen einst sehr geläuterten Schaffen, in Berlin am Werke ist.
Begreiflich, daß sich, bei so vielen Gästen und programmatisch ausgewählten Kollektionen, die einheimische Künstlerschaft etwas bescheiden mußte. Sie tat es zum Teil nicht ohne Murren. Sie wies auf die schlechte Wirtschaftslage hin und betonte, gerade unter solchen schweren Umständen hätte man ihr den Raum nicht beschränken dürfen. Sie betonte auch vaterländische Pflichten und patriotische Gesinnungen und sie lehnte unter diesem Gesichtswinkel die Ausstellung ab. Zu Unrecht. Die Kunst ist international, und wenn es ein Mittel gibt, die Völker (nicht die Regierenden) zu versöhnen, von einem nationalen Kulturausdruck zum anderen eine Brücke zu schlagen, so ist es die Kunst. Versöhnung aber scheint mir wichtiger und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX PECHSTEIN — AM GENFERSEE

Glaspalast, München

edler als Kampf und Krieg und Hetzerei und Parteihader. Was aber eine (wenigstens halbwegs) internationale Ausstellung über das wirtschaftliche und politische Moment hinaus kennzeichnet, was sie über diese Anschauungspunkte weg notwendig macht, ist der Umstand, daß noch jede internationale Ausstellung befruchtend auf die nationale und lokale Kunstbetätigung gewirkt hat. Solcher Anregungen bedarf gerade die zu bequemer Rast in der Tradition neigende Münchner Kunst und gerade heute, wo das Reisen und das Aufsuchen auswärtiger Kunstausstellungen der Künstlerschaft ungemein erschwert ist. In der Art, wie sich, links und rechts vom Vestibül, ihre, der Münchner, Arbeit und die ihrer näheren deutschen Gäste in den Stramin einordnet, den die auswärtigen, speziell die außerdeutschen Gäste bilden, ist eine der interessantesten und zugleich amüsantesten Erscheinungen des Glaspalastes. Darüber, d. h. über das, was außerhalb der Kollektionen, von München Bedeutsames, das Maß der approbierten Tüchtigkeit Überschreitendes, ins Originale Vorstoßendes kam, ist noch ein Wort zu sagen, und so kehre ich zur Inventarisation der Glaspalast-Ausstellung von 1926 zurück.

Auf der Genossenschafts-Seite überwiegt das Moment technischen Malens. Letzte Probleme einer im Geistigen verankerten Kunst werden hier nicht diskutiert. Es ist, auch bei den Jüngern sehr viel Tradition vorhanden. Man muß auf die Tradition hin die Bilder Baierls oder Stahls ansehen. Der Typ eines absoluten Malers ist Konstantin Gerhardinger. Erstaunlich, wie ausgezeichnet er auf dem etwas zu vollen Gemälde mit den beiden weiblichen Akten die Details durchführt. So ein Stück Fleisch ist mit unüberbietlicher Meisterschaft der Pinselführung und der Palettenkunst hingestrichen. Aber auch ein kleines Stilleben auf dem gleichen Bild oder ein Stück Stoff, ein Gobelin, eine Tasse, ein seidener Schirm — alles unüberbietlich in malerischer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS HESS BILDNIS EVA H.

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

342

MAX LIEBERMANN

BIRKEN AM WANNSEE

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN

OPERATION

Glaspalast, München

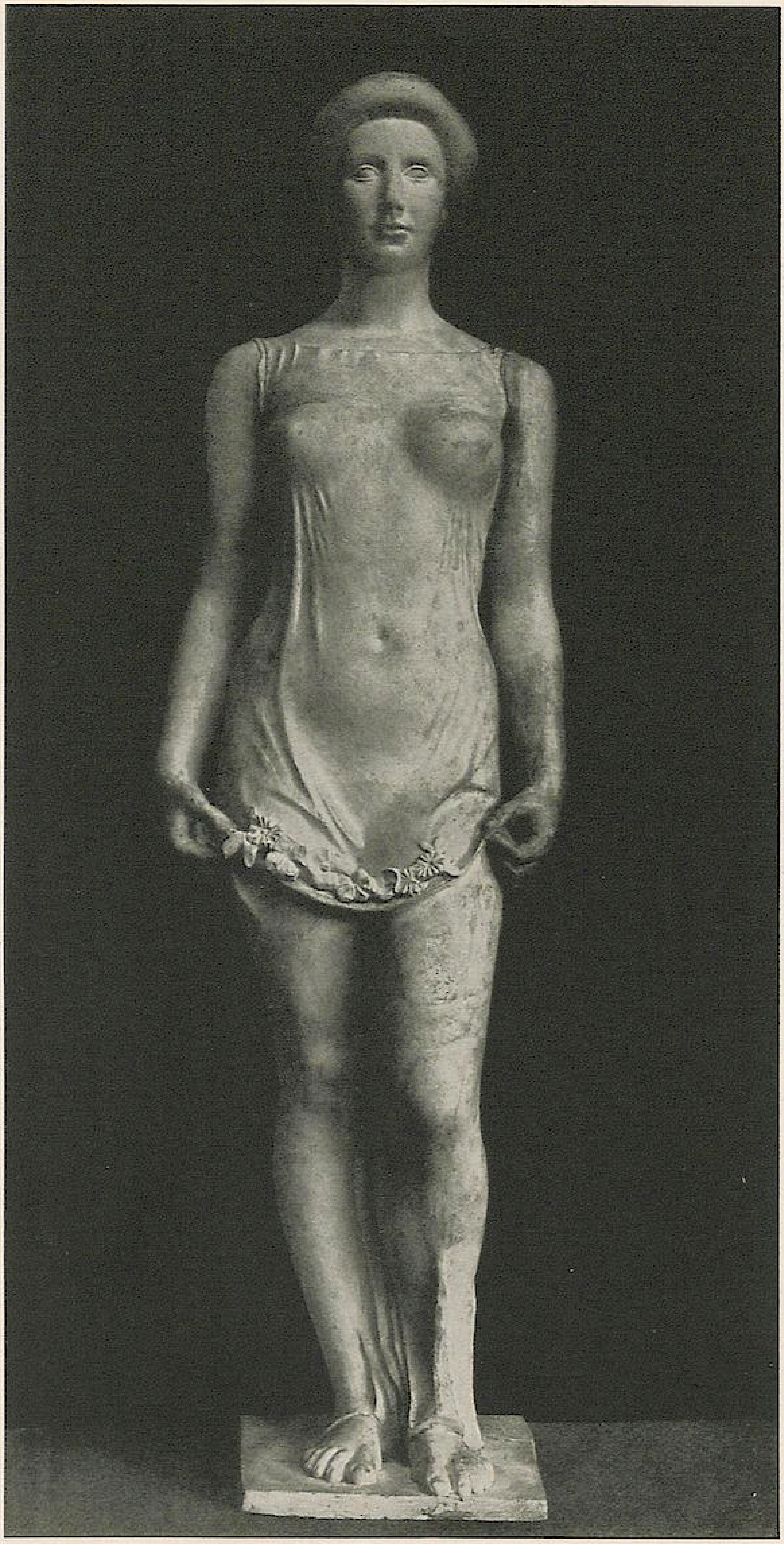
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF VON HILDEBRAND

NETZTRÄGER

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARISTIDE MAILLOL FLORA

Glaspalast, München

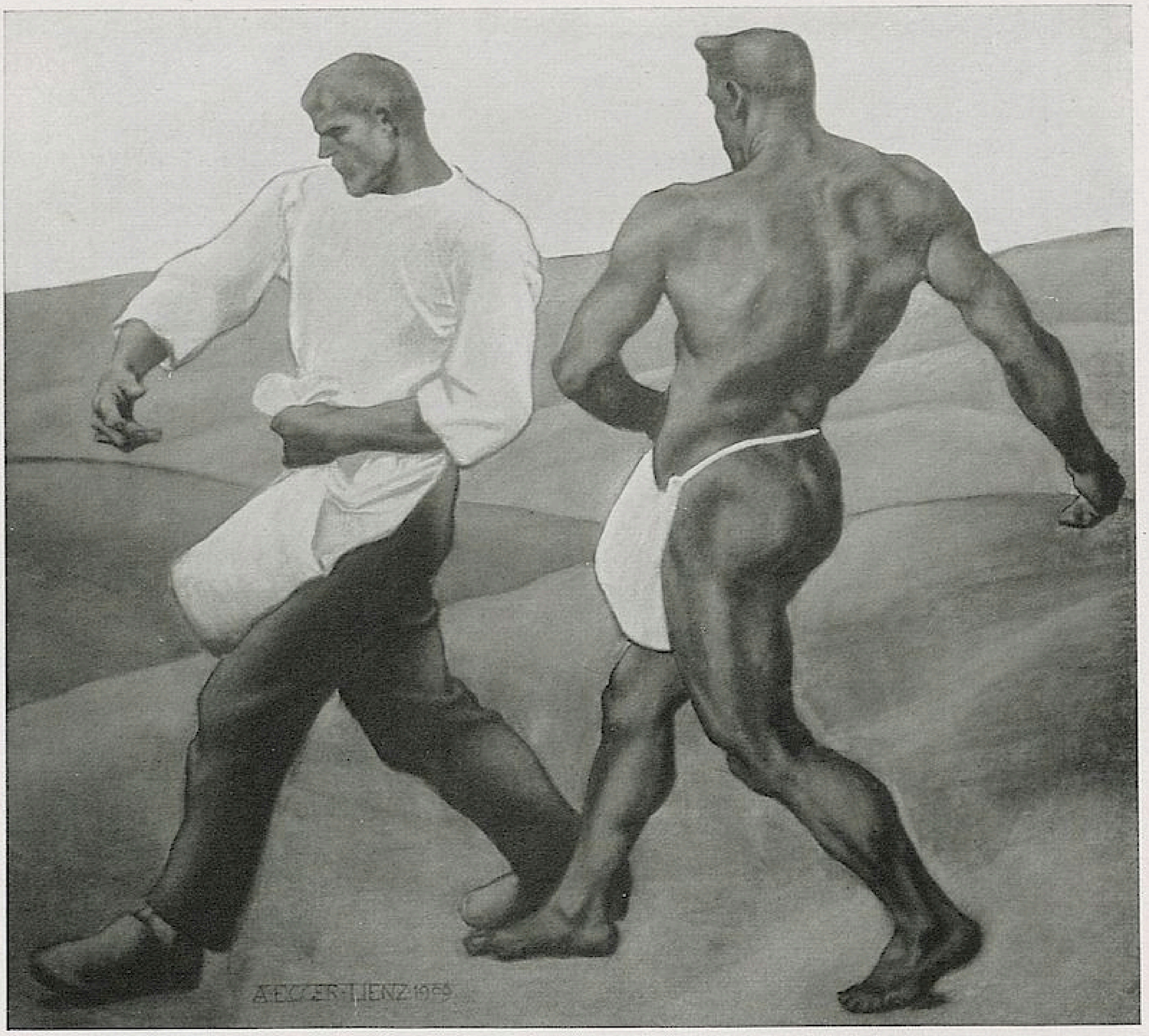
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JEAN PAUL STEINEL — TÖRICHTE JUNGFRAUEN
Glaspalast, München

Hinsicht. Solcher Techniker gibt es in diesem Lager viele, wenn es auch nur wenigen gelingt, das Niveau Gerhardingers zu erreichen. Indessen steht man doch erstaunt vor Toni Roths Blumenstilleben, die etwas von der Meisterschaft der Holländer haben, vor Miller-Diflos Landschaften, vor E. M. Müllers Harburger Bild, vor einem Porträt Walter Thors, das von erstaunlicher Faktur ist. Ähnliche Eindrücke vermitteln die Ausstellungen der Gruppen, der Bayern, des Bundes, der Luitpoldgruppe, bei denen allen der Nachdruck auf dem Technischen liegt. Problematischer fassen die Maler religiöser Stoffe ihre Aufgaben an; Baumhauer, Graßl voran — man verspürt es, daß sie auf den Schultern Becker-Gundahls stehen. Schlageters schöne Bildkomposition sah man schon anderwärts, sie erscheint hier willkommen wieder. Max Oppenheimer (Mopp) hat sein schon beinahe klassisch gewordenes „Orchester“, das Riesenbild, das die Musik sozusagen schaubar macht, da: in einem der größten Säle kommt es zu sehr starker Wirkung. Daß es im Rahmen der Künstlergenossenschaft gezeigt wird, mag als Beweis dafür dienen, daß auch in den konservativen Flügel der Münchner Kunst Bewegung kommt.

Bei der Secession interessierte mich, abgesehen von den schon erwähnten Kollektivausstellun-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBIN EGGER-LIENZ DIE BEIDEN SÄMÄNNER

Glaspalast, München

gen, besonders der große Saal, der die Werke der Senioren deutscher Kunst beherbergt. Wohl ganz unbeabsichtigt hängen hier Max Liebermann, Hugo von Habermann, Heinrich von Zügel und Ludwig von Herterich beisammen: ein Quartett der Siebzigjährigen, denen sich die Sechziger Hengeler und Stuck, der wieder frischer und kräftiger wirkt und eine Schwächeperiode überwunden zu haben scheint, zugesellen. Es ist merkwürdig, daß die zuletzt entstandenen Werke dieser „alten Herrn" nicht so sehr von dem Moment der Tradition und gepflegter Malkultur, als von einer ungewöhnlichen Elastizität bestimmt erscheinen — eigentlich sind sie die Potenzen, nicht die Jungen und sicher nicht die etwas verblasenen und ziellosen Maler, die heute in den reifen Mannesjahren stehen. Die Generation der deutschen Malerschaft, die zwischen 1845 und 1870 ins Leben trat, ist zweifellos die stärkste und glücklichste gewesen und geblieben, gehören doch, außer den Genannten, auch Becker-Gundahl, Corinth und Slevogt zu ihr. Im übrigen hat sich die Secession, um möglichst viel Gäste empfangen zu können, aufs äußerste beschränkt: manches verdiente Mitglied, mancher Gast kommt kaum oder überhaupt nicht zum Zug, aber gerade dies gibt der Ausstellung des Vereins den erstaunlich neuen, ungewöhnlichen Zug.

Die Neue Secession hat ihre bewärten Meister zur Stelle. Karl Caspar und Maria Caspar-Filser gehen ihren starken koloristischen Problemen nach, charaktervolle innerlich stark bewegte, nach außen vielleicht etwas spröde wirkende Kunst

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

347

EDVARD MUNCH

ZWEI PFERDE

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH — TÄNZENDE ALTE

Glaspalast, München. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WACKERLE — PILGER. HOLZ

Glaspalast, München

geht von Adolf Schinnerer aus; der noble Heß, der romantische Teutsch, der ungebärdige Willi Geiger, der schrullige Lauterburg, der unerbittlich ehrliche Kanoldt, der immer tiefer in sich gehende, ganz sachliche Unold, die sehr gegensätzlichen, dabei alle Möglichkeiten graphischen Ausdrucks umgreifenden Zeichner Kubin, Heine und Arnold, denen Oberländer gesellt ist, sie etwa hinterlassen mit ihren Arbeiten den nachhaltigsten Eindruck.

Begreiflicherweise vermochte diese lückenhafte Inhaltsangabe des Glaspalasts in seiner Gestalt von 1926 nur einiges herauszugreifen, auf das man persönlich besonders stark reagierte, das einem bedeutsam, richtunggebend, ungewöhnlich erscheint. Ein anderer wird auf anderes eingestellt sein und es für entscheidender in der Ökonomie der Ausstellung halten. Jedenfalls aber ist es an dem, daß die Ausstellung als Ganzes ihre Vorgängerinnen weit hinter sich läßt. Das Moment der Internationalität ist allerdings nicht mit letzter Konsequenz durchgeführt, gleichwohl gibt die Ausstellung ein vorzügliches Bild der germanisch gerichteten Malerei Europas, sie ist in den Ensembles wie in den Spitzenleistungen einzelner von hoher Qualität, ist nicht ohne historischen Belang in ihren retrospektiven Darbietungen und weist doch auch bestimmend und Richtung gebend in die Zukunft. In diesem Sichaufbauen aus den beiden Elementen, dem historischen und dem aktuellen, ist sie in besonders glücklicher Weise münchnerisch.

G. J. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE STELLUNG DES PORTRÄTS UM 1800

II.

In dem französischen Porträt zur Zeit der Jahrhundertwende spielt bei der Durchschnittsproduktion ein stark genremäßiger Zug eine bestimmte Rolle, wie Diderot die Forderung aufgestellt hatte: ein Porträt muß handeln. Da stützt sich eine Frau auf eine Harfe, oder ein Mann hält eine Kunstzeitschrift in den Händen; ein junges Mädchen erscheint als Unschuld mit zwei Tauben, ein anderes weint über eine Stelle aus Atala; eine Dame besieht sich ein Buch mit Zeichnungen. Ein Herr erscheint mit seiner Gattin, „à laquelle il indique une sonate de piano“; oder es erscheint ein Mädchen, das neben dem Klavier in einem Notenheft blättert, eine junge Frau, die ihrem Geliebten eine Lyrastunde gibt usw. J. L. David, der führende Meister dieser Zeit, steht mit seinen heroischen Porträts des Marat oder Napoleons auf dem St. Bernhard doch vereinzelt da; und auch er zeigt sich in dem frühen Familienbild des Michel Gérard, wo eines der Kinder Klavier spielt, der gleichen Tendenz huldigend. Hier wie in anderen Porträts bis zur Jahrhundertwende bringt auch er nicht die ganze Figur, sondern nur Kniestück. Mme. Récamier und Napoleon sind erst 1800 entstanden.

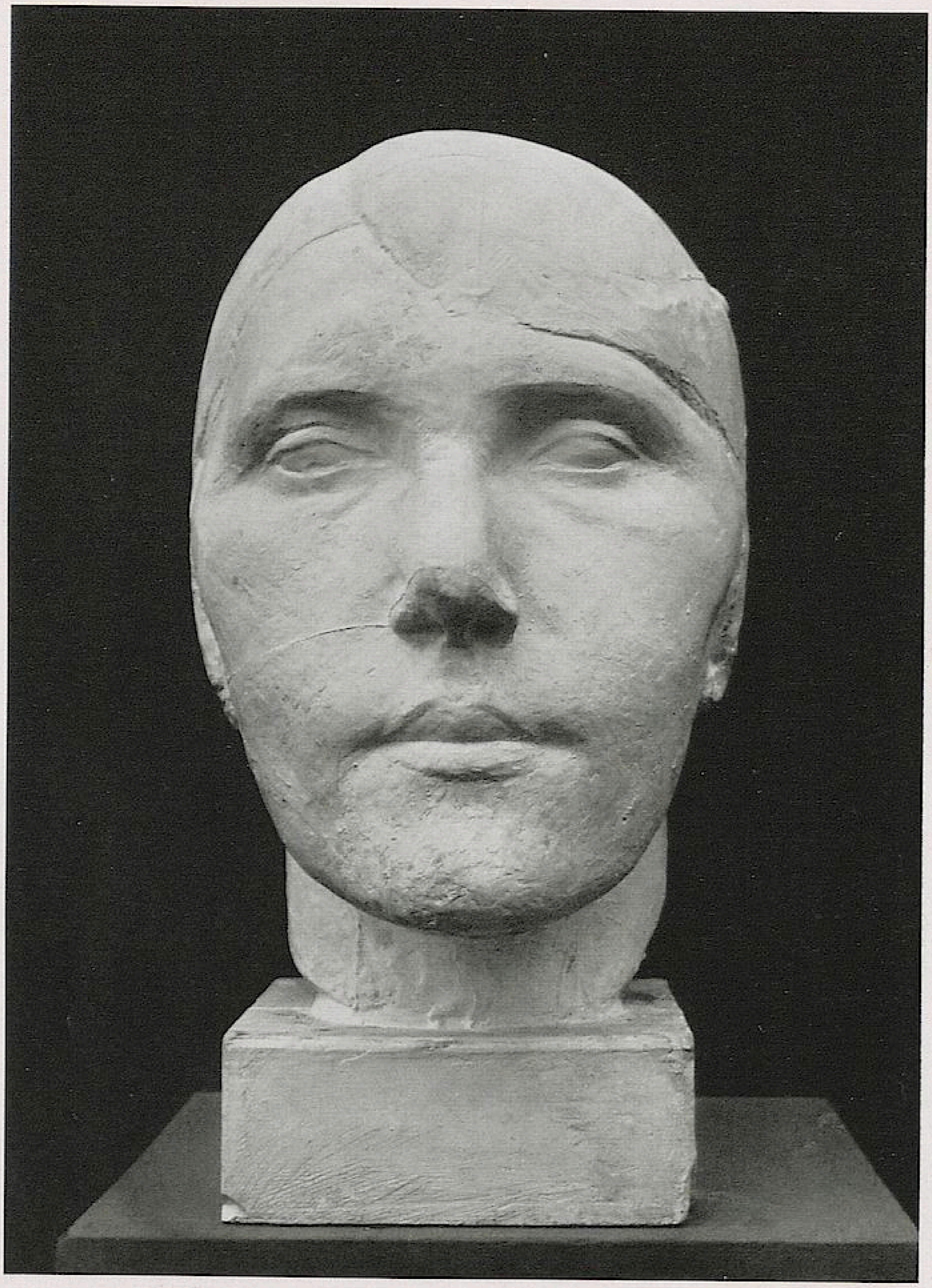
In Deutschland erscheint schon am Ausgang des Rokoko häufiger das Ganzfiguren-Porträt als Genrebild, und zwar bezeichnenderweise gern die Familie des Künstlers — so die Klippe des Konventionellen nach Möglichkeit glücklich umschiffend und Erlebnischarakter tragend. So malt Chodowiecki seine Familie, das sogenannte Tiergartenbild; freier schildert sich I. H. Tischbein d. Ä., wie er in seinem Atelier dem Klavierspiel seiner ältesten Tochter lauscht, zeigt Öser seine Kinder in eifrigen künstlerischen Bemühungen. Von England her wirkt die Vorliebe für Gruppenporträts in freier Landschaft herüber, wie etwa bei dem Familienbild der Angelika Kauffmann in der Liechtenstein-Galerie. Immer aber steht das Malerische im Vordergrund des Interesses; das plastische Interesse an der Durchführung kommt in zweiter Linie. Dies bringt dann erst der strengere Klassizismus mit seiner Einstellung auf die menschliche Figur und ihrer künstlerischen Bewältigung als durchorganisierte Erscheinung. Ein freilich nicht restlos geglücktes Beispiel W. Tischbeins Goethe; dann von dem genannten Schick das ganzfigurige Porträt der Frau Dannecker von 1802 und die mächtige Frau Cotta, sitzend in Landschaft), ein deutsches Gegenstück zu Davids Mme. Récamier. Ein Übergang zu dieser Art die Ganzfigurenporträts, die so in Landschaft gestellt werden, daß sie fast ganz von ihr umschlossen werden.

Die plastisch durchgearbeitete ganze Figur verschwindet bald wieder, um der malerisch aufgefaßten, bei starker Verkleinerung in den Dimensionen, Platz zu machen. Der Art sind dann die Interieur-, Atelier- und Fensterbilder der Kersting und C. D. Friedrich, die in französischen Bildern von „femmes à leur fenêtre“ ihr Gegenstück finden. Die plastische Durcharbeitung, wo sie doch gegeben wird, beschränkt sich dann gern auf das Halbfigurenbild, wobei Alt-Italienisches als Vorbild wirkt (Overbeck, Familienbild von ca. 1823). Dagegen zeigen auch Brustbild und Kopfstück gegen Ende des Jahrhunderts neue plastische Energie. Die Haltung wird straff, gern vertikal, Kopf und Gesicht geradeaus, der Blick auf den Beschauer gerichtet. Ein fester Wille, ein neues Selbstbewußtsein spricht sich aus. Schon bei einem älteren Meister wie F. A. Tischbein findet sich dies in dem Porträt der Frau Buré von 1792; ausgeprägter bei dem jüngeren Hetsch in seinem Selbstbildnis. In den Jahren um 1810 bekommt der feste Blick fast etwas fanatisch Loderndes; es ist, als ob die innere Spannung dieser, der Befreiung vorhergehenden Zeit sich hier körperlich verdichtete. Vorbereitet in dem Gruppenporträt Runges mit Frau und Bruder von ihm selbst, mit der dringlichen Innigkeit im Ausdruck der drei auf den Beschauer gerichteten Augenpaare; ausgeprägt dann bei dem Porträt des Dr. Martini von dem sanften Overbeck, dem jungen Franz Pforr von demselben, dem Selbstporträt des Jak. Schlesinger von 1810 —, das so knapp beschnitten ist, als ob ein Altniederländer dabei Pate gestanden hätte — bei dem C. D. Friedrich von Kügelgen und selbst bei dem Goethe desselben von 1810.

Dann tritt eine Beruhigung ein, die dann im eigentlichen Biedermeier an Spießbürgerlichkeit streift; aber ein Nachzittern der Bewegung ist oft genug nicht zu verkennen; so etwa noch in dem Jugendselbstbildnis von Philipp Veit der mit dem fest auf den Beschauer gerichteten Blick mit der erhobenen Rechten zurück in die Landschaft weist.

Dieses Wiedergeben einer Handlung bedeutet gleichfalls eine Aufnahme von Früherem; wir fanden es bezeichnend für das französische Porträt der Zeit, und auch im deutschen spielt es natürlich seine Rolle, so in dem schon genannten Zingg-Porträt von Graff. Gerade der mehrfach genannte Schick, der vier Jahre lang in Paris französische Kunst auf sich hatte wirken lassen, bringt in seinem wundervollen Bildnis der jungen Karoline v. Humboldt die Dargestellte beim Lautenspiel; in dem späteren Doppelporträt der jüngeren Schwestern nur noch das innige Beisammensein, ohne jede äußere Handlung, ohne jede Kopfwendung oder sonstiges Interessantmachen. Das ist kein individuell bedingter Zufall, sondern entspricht der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD KNECHT

BILDNIS FRL. H.

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER — MEINE MODELLE
Glaspalast, München

Stimmung bestimmter Kreise; auch Schelling zieht im Porträt größtmögliche Ruhe vor, außer wenn die Handlung zur Charakteristik gehört; und nicht lange nachher lehnt es Overbeck grundsätzlich ab, die porträtierte Person in irgendeiner Handlung zu zeigen, das widerspreche dem wahren Porträtstile. So verwirft denn auch Schnorr v. Carolsfeld sein Bildnis der berühmten Schönheit, der Vittoria Caldoni, die er beim Spinnen hatte innehalten und herausschauen lassen. Und hatte Overbeck 1809 sich selbst noch lesend dargestellt, so gibt er in dem genannten Familienbild die reine Existenz, das innige Beisammensein, ohne jede Handlung. Aber natürlich meldet sich später dann auch wieder die Handlung selbst im Kreise der Nazarener; von dem Selbstbildnis Ph. Veits mit der weisenden Gebärde war schon die Rede; und W. Schadow gibt die junge Gabriele v. Humboldt, wie sie Tauben füttert.

Cornelius, „der Hauptmann der römischen Schar“, steht lange nicht nur technisch, sondern auch in dem genremäßigen Zug seiner Bildnisse unter französisch-akademischem Einfluß. So gibt er die Kinder des Barons Grainger beim Seifenblasen, so noch das Ehepaar Wilmans über Gelesenes nachdenkend bezw. einen Papagei neckend. Erst gegen Ende seines Aufenthalts das reine Existenzbild bei der Frau Scheel und dem Gottfried Malss [1]).

Nicht weitergeführt wird von der Romantik folgerichtig die Verbindung mit Beiwerk von „Bedeutung“ im Sinne des Klassizismus, des alternden Goethe. Diesen hatte Tischbein gemalt in der römischen Campagna, umgeben von Resten der Antike mit einem beziehungsvollen Relief, im Hintergrunde Ausblick auf Rom. Ähnlich dann zwei Jahre später von demselben Tischbein die Herzogin Amalie von Weimar, sitzend vor dem Grabe der Priesterin Mammia am Eingange von Pompeji. Später dann noch wieder von dem genannten Schick (1810) ein Doppelporträt zweier Fräulein v. Blankenhagen in den Ruinen Roms und zwar nicht nur des antiken Rom — mit einem Stück der Kaiservilla — sondern auch des mittelalterlichen mit einem Kloster. Eine zur Landschaft ge-

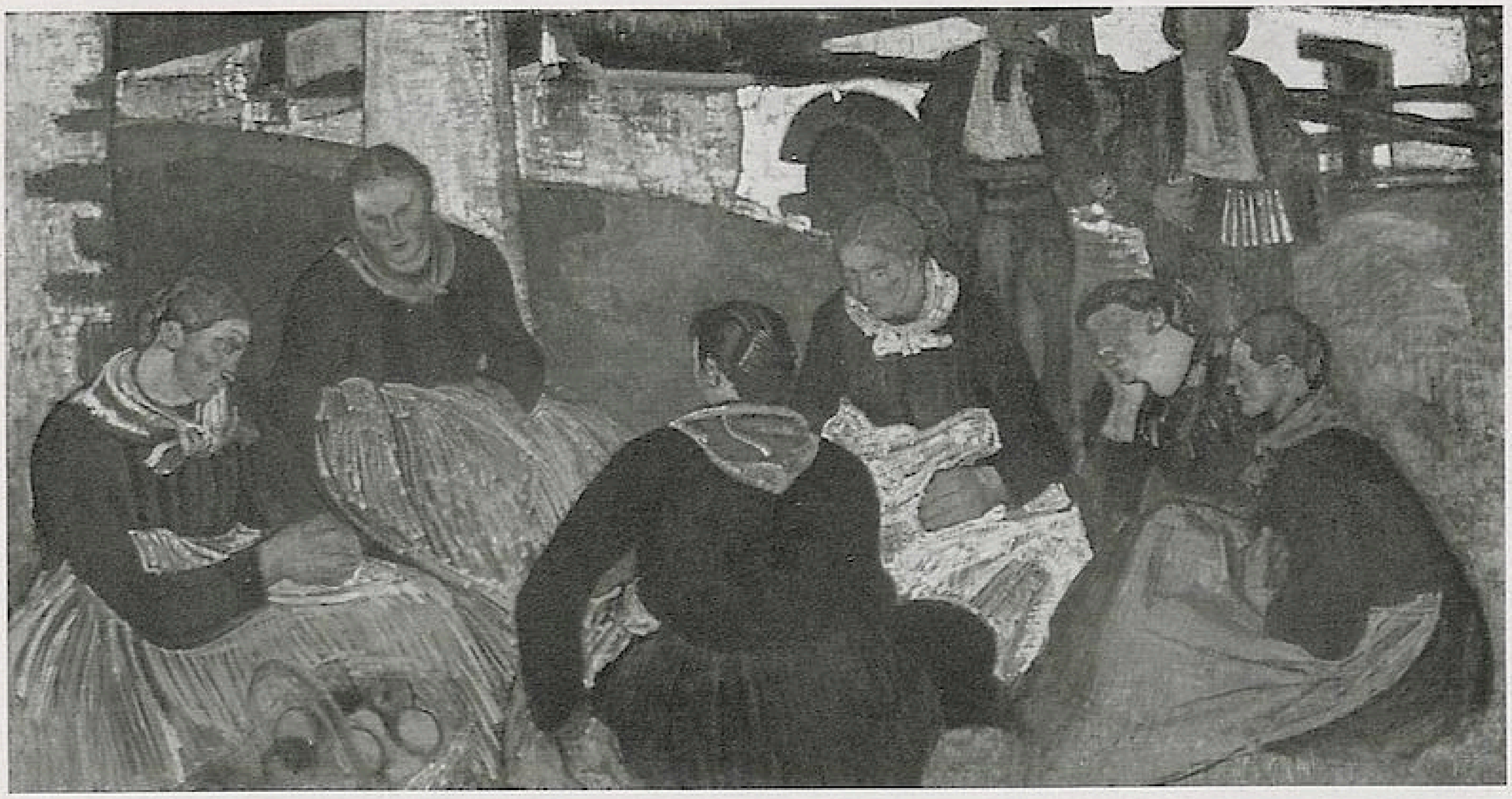
[1]) S. K. Simon: Aus Peter v. Cornelius' Frankfurter Tagen. Ztschr. f. bild. Kunst. N. F. 29. 1917. S. 154f.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL SCHLAGETER — VORFRÜHLING

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDUARD VALLET — MÄDCHEN AM SONNTAG

Glaspalast, München

hörende Figur, ein fortwandernder Mönch, zeigt schon die Nähe der Romantik [1]).

Auf deutschem Boden versucht Ähnliches wie Schick, ein Schüler der Hohen Karlsschule, Ferdinand Hartmann schon früh (1794), der den Dichter Matthisson in den Ruinen des Heidelberger Schlosses darstellt. Aus klassizistischer Zeit ein Vorklang der Ruinenschwärmerei der Romantik, die freilich mit mehr Fäden, als gemeinhin angenommen wird, mit dem Klassizismus verbunden ist [2]).

Neben den wertvollen und die Entwicklung tragenden Schöpfungen geht natürlich die Masse des Mittelgutes und des zeitlich Bedingten einher. Ein Nachleben des Barock etwa in dem Bildnis der Kaiserin Maria Feodorowna von Lampi und ähnlichen repräsentativen Porträts; ein Nachklang des Klassizismus Davidscher Observanz bei deutschen Künstlern ist es, wenn wir von einem, von dem Darmstädter Maler Schmidt, in Rom entstandenen (1809) Familiengemälde des Generals Didou lesen: der Sohn tritt zur Mutter, das Schwert des Vaters emporhebend; in der Ferne die Festung Gaëta, an deren Belagerung der General Anteil hatte. Für dieses Pathetisch-Heroische im Bildnis fehlten bei uns Vorbedingungen, die Persönlichkeiten des Malers so gut wie der Modelle. Vielleicht nur bei Danneckers Schiller sind Künstler und Dargestellter bedeutend genug, um eine Steigerung ins Monumentale als wahrhaft gelungen erscheinen zu lassen. Mit klassizistischer Scheidemünze zahlen dagegen Männer wie Weitsch, wenn er die Prinzessinnen Luise und ihre Schwester, die Büste König Friedrich Wilhelms II. bekränzen läßt oder Steuben, der Alex. von Humboldt zeigt: ganze Figur in full dress, mit Bleistift und Zetteln in der Hand, an Felsen in südlicher Landschaft gelehnt (1812). Angesichts ähnlicher Werke verwundert es nicht, wenn eine tiefer blickende Zeitgenossin, wie die deutsch-dänische Kunstfreundin Friederike Brun sich einmal über das Darniederliegen des Porträts ausspricht, „bei dem die Schuld auch an uns selbst, an unserem Ausserunssein liegt: nicht allein an den Malern, auch an den Gemalten, unserem Mangel an Einfalt und innerer Stille, unserer Eitelkeit. Wo und wie soll der Maler uns fassen? Das eine verdirbt das andere, und was nicht mehr da ist, kann nicht gemalt werden. Und so entstehen die kalten, anspruchsvollen Bildnisse, wo nicht die reine menschliche Individualität, sondern was der Gemalte vorstellen oder der Maler aus ihm machen wollte, erscheinen, selten aber Wahrheit und Natur."

Diese Sachlage muß man im Auge behalten, wenn man den Weg der weiteren Entwicklung des Porträts während des 19. Jahrhunderts gerecht beurteilen will — den Weg, der nicht nur in Niederungen verlaufen, sondern auch in Deutschland zweifellos zu ragenden Gipfelpunkten emporführen sollte.

Karl Simon

---

1) Simon, Schick a. a. O. S. 93.
2) Vgl. des Verf. Aufsatz im Aprilheft 1922 dieser Zeitschrift „Carstens und die Romantik".

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALENTIN DE ZUBIAURRE — BASKENLAND

Glaspalast, München

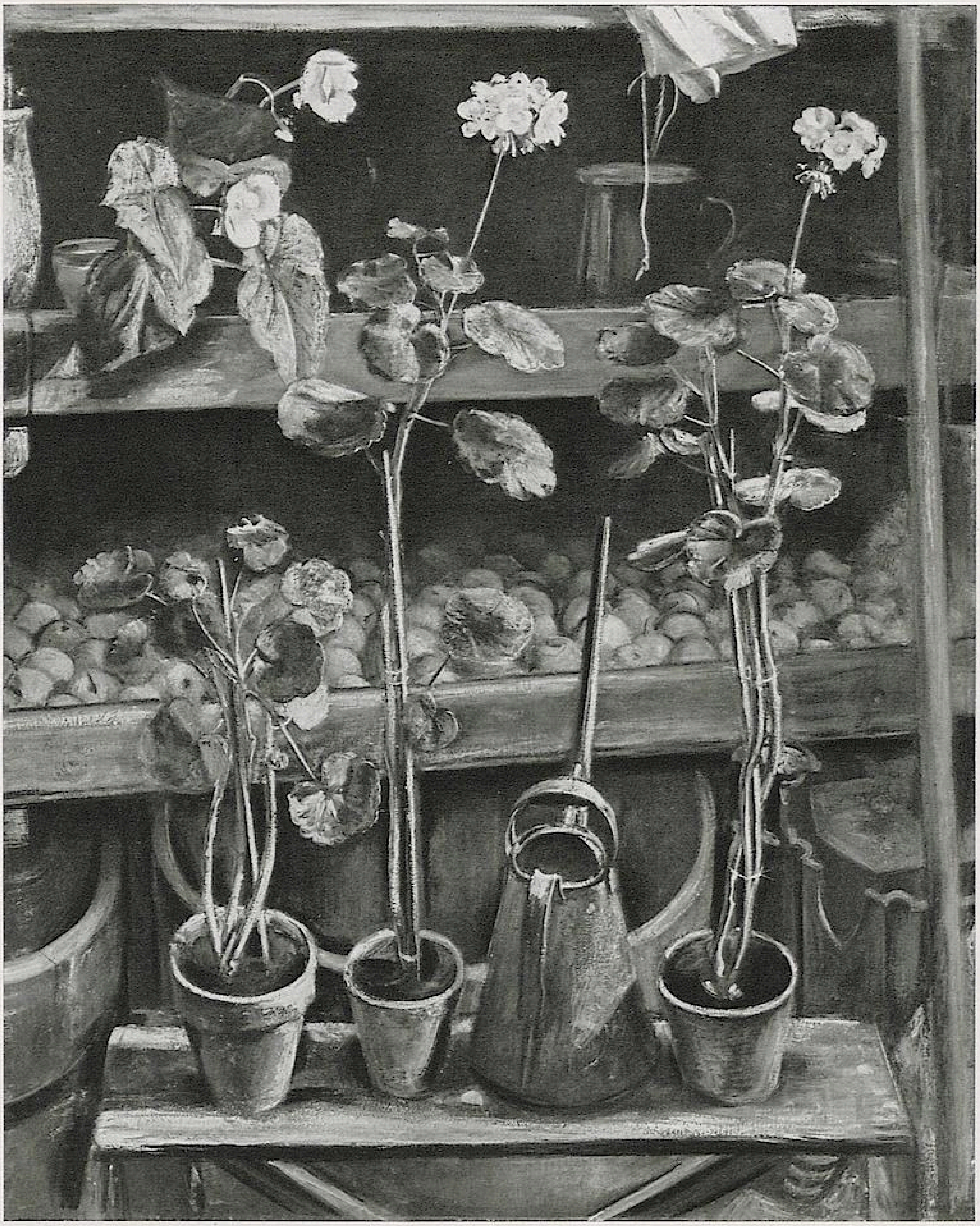
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SEYLER NACHTSTIMMUNG IN DEN LOFOTEN
Glaspalast, München

GROSSE AQUARELL-AUSSTELLUNG IN DRESDEN

Der Sächsische Kunstverein in Dresden hat am 22. Mai eine Ausstellung eröffnet, die nicht weniger als rund 1080 Aquarelle, Pastellgemälde, Handzeichnungen und Werke der Kleinplastik umfaßt. Ausgestellt sind 953 Werke von 285 Malern und Zeichnern, 127 Skulpturen von 53 Bildhauern. Der Plan, die Internationale Kunstausstellung im Ausstellungsgebäude durch eine deutsche Ausstellung der genannten Art zu ergänzen und ein Gegengewicht zu ihr zu geben, darf als gelungen bezeichnet werden. Allerdings erfordert die große Zahl der kleinen Kunstwerke eine Mühewaltung, für die unser nervöses Zeitalter schwer die Zeit aufbringen mag; dafür aber ist alles getan, um die Menge übersichtlich zu verteilen und aufzuhängen. Im allgemeinen ist der Stand hoch: eine ganze Reihe ausgezeichneter Werke sind vorhanden, dazu neben Gleichgültigerem zahlreiche Blätter, an denen man volle Freude haben kann und in allen Sälen Kleinplastik, die eine willkommene Abwechslung in der Fülle der Flächenkunst bilden. Sehr erfreulich ist, daß immer sämtliche Werke eines und desselben Künstlers als Gruppe zueinandergehängt sind und die verwandten Künstler daneben. So finden wir im Eingangsraume die Künstler der einstigen Brücke und verwandte vereinigt: Böckstiegel, Heckel, Kirchner, Pechstein, Rohlfs, Rottluff u. a. Der große Saal ist mit den Werken der ersten Meister wirksam geschmückt, darunter solche von Corinth, Nolde, Slevogt, Robert Sterl, Hans Thoma, Heinrich Zügel, ferner Barlach, Hofer, Käthe Kollwitz, dann O. Schubert, Kokoschka, Felixmüller, Plastik von Albiker, Fiori, Kolbe, Lehmbruck, Pilz und Scharff. In den drei erhöhten Räumen sieht man Werke von Rudolph, G. Groß, Dix u. a., in der letzten Koje u. a. die verstorbenen Meister Emanuel Hegenbarth, Gotthart Kühl, Macke, Marc, Waldemar Rößler, Trübner, Weißgerber. In dem Nebenraum findet man die bekannten Illustratoren, wie Harburger, Hengeler, Kirchner, Oberländer, Reinick, Stahl. Dann folgt ein größerer Saal mit Werken von Dresdener Künstlern: wie Beckert, E. R. Dietze, Dorsch, Feldbauer, Gußmann, Ludwig von Hofmann, Richard Müller, Nadler, Sascha Schneider, Wilkens; auch Zeichnungen von Bildhauern. Weiter folgen Werke von Klinger, Greiner, Geiger, Hanusch (Plauen i. V.). Im Kuppelsaal Berliner wie Kampf, Langhammer,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARTIN LAUTERBURG GERANIEN IM KELLER

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUCIEN ADRION — GITTER DER TUILERIEN

Glaspalast, München

Lesser-Ury, Ulrich Hübner, Orlik, Dresdner wie Ufer, Bracht, Hans Unger; Münchner wie Schinnerer, dann gegen 50 Münchner, Leipziger u. a. Kurzum, man wird keinen deutschen Künstler vermissen, der als Aquarellist oder Griffelkünstler irgend etwas zu bedeuten hat, so daß man wirklich einen vollen Überblick über diese beiden Kunstzweige in Deutschland erhält. Auch die Plastik ist ausgezeichnet vertreten, z. B. außer den Genannten noch durch Beermann, Behn, Berger, Gaul, Werner. Man darf die Herren Felixmüller und Richter beglückwünschen zu der ausgezeichneten Wahl, die sie bei den Hauptkünstlern getroffen haben. Daß unter den Schöpfern der mehr als 1600 zurückgewiesenen Werke Unzufriedenheit herrscht, ist begreiflich, aber mehr Blätter ließen sich nicht aufhängen, wenn man nicht den guten Eindruck völlig stören wollte. Es werden in Dresden Versuche gemacht, wenigstens den besten unter den zurückgewiesenen Künstlern noch irgendwie zu helfen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Alfred Salmony. Die Plastik in Siam. Mit 95 Abbildungen in Lichtdruck auf 67 einfarbigen und 3 mehrfarbigen Bildtafeln und einer Karte. Avalun-Verlag in Hellerau.

Bei der im letzten Jahrzehnt aufblühenden Forschung über asiatische Kunst kann man trotz der vielen vorliegenden ausgezeichneten Arbeiten und ihres einwandfrei wissenschaftlichen Ernstes den Eindruck einer „Als ob Geschichtsschreibung" vorderhand nicht ganz loswerden. Das liegt nicht an den Autoren, sondern an der Zufälligkeit, Seltenheit und Jungfräulichkeit des Materials, dessen Bearbeitung einstweilen noch nicht ohne hypothetische Konjekturen möglich ist. Bringt der berufene Historiker dieser Kunst wie Salmony außer der selbstverständlichen Gründlichkeit des Wissens eine genügende Skepsis gegenüber seinem Material mit, so ist nicht einzusehen, warum man mit dem Altmeister fernöstlicher Kunstgeschichte, Ernst Große, „die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eigentlich wissenschaftliche Erforschung den Ostasiaten überlassen sollte". Verfügen sie schon über die Fülle des örtlich gebundenen Materials, so ist es zweifelhaft, ob ihnen die brauchbaren methodischen Werkzeuge für seine Ausnutzung ausreichend zur Verfügung stehen. Vorzug und Wert von Salmonys Buch bestehen gerade darin, auf Grund eines zwar beschränkten aber einwandfreien, wenn auch nur in europäischen Sammlungen vorhandenen Denkmälerbestandes und also unter Ausschluß der einheimischen Monumentalwerke durch eine vorsichtig gehandhabte, dabei zuverlässige gelehrte Arbeitsweise den Bruchstücken der Plastik aus Siam einige wesentliche Antworten auf dringliche Fragen abgewonnen zu haben. Wegen der historisch-politischen, kulturellen, religiösen und vor allem völkerkundlichen Verhältnisse des Landes muß sich die Untersuchung auf Boden, Rassen und Religionen Siams aufbauen. Der entwicklungsgeschichtliche Ablauf in den Mittelpunkten dieser Kunstübung Ligor, Prapaton, Sawankolok, Lopburi, Pitsanulok, Sukothai und Ayuthia wird eingehend dargelegt. Darauf fußen die Versuche der Datierung und Lokalisierung der Skulpturen, die gewiß nicht endgültig sein werden, die aber zum ersten Male ordnend in Angriff genommen zu haben das Verdienst des Verfassers bleiben wird. Anthropologische Merkmale der verschiedenen Rassen, die das Menamtal beherrschten, Steininschriften, die Ikonographie der wechselnden Religionssysteme, die Einflüsse des indischen Gupta und Gandhara wie Chinas, die Auswirkungen nach Hinter- und Südindien bis zu der von With beschriebenen Kunst Javas sind die wichtigsten historischen Fragen des Buches. Wesen und Wert dieser im ausgezeichneten Sinne plastischen Schöpfungen werden objektiv, ohne die billige Verherrlichung übereifriger Ostasienmonomanen gewürdigt. Salmonys Auseinandersetzungen sind sachlich und gegenständlich. Sie beruhen dazu auf einem vornehmen künstlerischen Verständnis für die Eigenart dieser hervorragenden Werke. Vorzügliche Lichtdrucktafeln veranschaulichen in vollkommenster Weise die beschriebenen Bildnereien.

Heinrich Ehl.

Deutsche Barockzeichnungen. Herausgegeben von Th. Muchall-Viebrook. Delphinverlag, München.

Der Verlag hat eine beabsichtigte größere Reihe von Veröffentlichungen über die „Zeichnung" mit diesem Band begonnen. Es kann als programmatisch angesehen werden, daß zunächst ein bisher unbeachtet gebliebenes Thema bearbeitet worden ist, um die Notwendigkeit von systematischer Erschließung des großen Gebietes der Zeichenkunst darzutun. Der Autor war vor die schwierige Aufgabe gestellt, erst einmal das Material nach allen Seiten zu sichten und unter Hervorholung des Wichtigen einen Überblick zu gestalten, der einerseits alle künstlerischen und technischen Richtungen zeigen konnte, anderseits die geographischen Bedingtheiten deutlich werden ließ. Muchall hat in einem Urwald die ersten richtunggebenden Linien gezogen und ein ganz abseits liegendes Terrain gangbar gemacht. Man wird ohne weiteres zugeben, daß der Stoff anders hätte gruppiert werden können, daß die Auswahl, von einem anderen Kunstzentrum aus beurteilt, anders ausgefallen wäre. Das sind jedoch die Auswirkungen der bei solcher Stoffkondensierung unvermeidlichen persönlichen Einstellung, die den Wert der Leistung nicht ausschlaggebend beeinflußt. Muchall hat sich bemüht, einen möglichst objektiven Standpunkt einzunehmen und an Hand dieser vorliegenden Arbeit ist es wesentlich erleichtert, lokale Ergänzungen und Änderungen der Betonung vorzunehmen. Es bleibt noch zu sagen, daß der Verlag dem Werk eine vorzügliche Ausstattung hat zuteil werden lassen und den Anforderungen des Herausgebers, dem es ersichtlich auf die Publikation unbekannten Materials ankam, bereitwilligst nachgekommen ist.

E. Hanfstaengl

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Text 3. Band, 2. Hälfte; Abbildungen 3. Band, 2. Hälfte. Berlin und Leipzig 1926, Walter de Gruyter & Co.

Mit dem 8. und 9. Buche dieses Bandes hat der Nestor der deutschen Kunstgeschichtsschreibung das großartige und großzügige, wahrhaft monumentale Werk zum glücklichsten Ende geführt. Er hat nicht nur der Fachwissenschaft, sondern der Allgemeinheit ein Buch in die Hand gegeben, das in klarster, eindringlicher Sprache allen Kunstfreunden den unerschöpflichen Reichtum deutschen Kunstschaffens seit den Anfängen bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts erschließt. Band I führte in die Mitte des 13. Jahrhunderts, Band II bis tief in das 15. und die erste Hälfte des dritten Bandes bis zum Jahre 1530. So blieben dem letzten Teil das 16. (seit 1530), 17. und 18. Jahrhundert. Es ist eine historische und künstlerische Würdigung, die überall ins Schwarze trifft, auch da, wo einzelne Epochen, wie etwa die des Manierismus, ein wenig summarisch behandelt werden mußten. Das Verdienst um Klärung mancher gerade für das 17. und 18. Jahrhundert schwankenden Stilbegriffe kann gar nicht hoch genug angerechnet werden. Die geistvollen Ausblicke auch auf die geistesgeschichtlichen, politischen und kulturellen Strömungen verstärken auch da, wo bisweilen eine subjektive Einstellung zu Widerspruch zu reizen vermöchte, den Genuß des Lesens und Studiums. Man wird von der lebhaften Beweglichkeit der Darstellung um so mehr gefesselt,

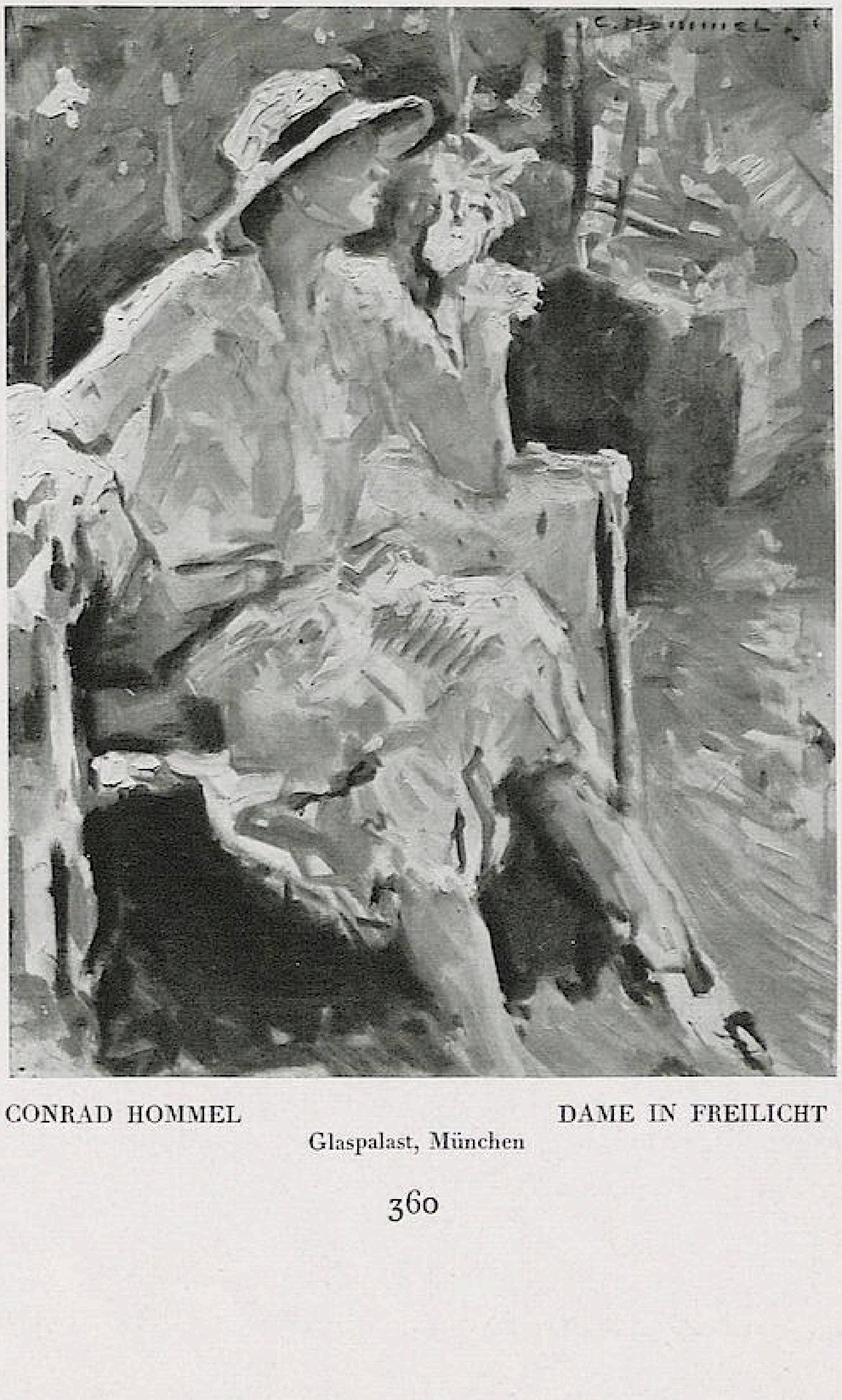
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

als einen die Abgeklärtheit und Weisheit dieser Lebensarbeit ergreift. Mögen Einzeluntersuchungen das Bild hier und dort noch abrunden oder auch vielleicht ein wenig verschieben, es ist eine zusammenfassende gewaltige Arbeit geleistet, die zur unbedingten, bewundernden Anerkennung zwingt. Mag auch ein gut Teil Skepsis bei der Einschätzung mancher Erscheinungen mitsprechen, immer spricht ein treuer Eckhart, der seine Liebe zum Deutschtum nicht verleugnen kann. Einleitung und Schluß warnen vor einer Gesinnung, die den „Wert der Dinge allein an ihrer Nützlichkeit abmißt".

Nasse

Voß, Hermann, Die Malerei des Barock in Rom. Im Propyläen-Verlag zu Berlin.

Als Fortsetzung der 1920 erschienenen „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz" gedacht, bringt dies neueste Werk des überaus rührigen Forschers in der Hauptsache ein sehr reiches Abbildungsmaterial. Der Verfasser vermeint resigniert, sich auf Wesentliches und Bedeutsames beschränken zu müssen, da an eine erschöpfende Darstellung dieser Kunst vorerst noch nicht gedacht werden könne. Er hat zum mindesten der weiteren Spezialforschung die Wege ganz bedeutend geebnet und darüber hinaus bedeutsame und wichtige eigene neueste Forschungsergebnisse der Öffentlichkeit unterbreitet. Die 8 Kapitel der Einleitung, die weit, vielleicht etwas zu weit ausholend, eigentlich nur kulturelle und geistesgeschichtliche Probleme der Zeit aufzurollen bemüht ist, liest man jedenfalls mit von Kapitel zu Kapitel sich steigerndem Interesse. Sie enthalten sich durchaus nicht der Polemik gegen anders eingestellte Forscher, deren Namen für den Kundigen zwischen den Zeilen zu lesen sind. Ihnen gegenüber wird teilweise durchaus berechtigter Widerspruch erhoben und noch von anderen erhoben werden. Daß aber eine Klärung mancher oft recht verworrener Begriffe, wie des Begriffes der Renaissance z. B. versucht wird, ist dankenswert. Der den Abbildungen folgende Text enthält eine große Menge auf die Maler und ihre Werke bezüglicher, auf den Ergebnissen des gesamten Forschungsmaterials aufgebauter Notizen.



CONRAD HOMMEL DAME IN FREILICHT

Glaspalast, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM FEHRLE MADONNA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM FEHRLE

Der Expressionismus scheint wesentlich eine Angelegenheit der Malerei zu sein. Die Plastik hat sich seinem Liebeswerben gegenüber immer sehr spröde verhalten. Gerade die bedeutendsten Plastiker unserer Zeit (zu denen ich auch Wilhelm Fehrle rechne) sind keine Expressionisten, und gerade die bedeutendsten Erscheinungen unter unseren Malern sind Expressionisten. Woher kommt das? Nun, wenn das Urerlebnis der Plastik die naive Freude am natürlichen Gewächs des menschlichen Körpers ist, die unerschöpflich tiefe Lust des Künstlers, den Formen des Körpers in der Phantasie nachzutasten, aus Spannungen und Lösungen, Wölbungen und Höhlungen den Körper organisch zu erleben und aus den Gleichgewichtsverhältnissen den Strom der Lebenskräfte zu erfühlen, die den Körper tragen und bewegen, wenn dies, sage ich, das Urerlebnis der Plastik ist, und wenn der Expressionismus anderseits Deformierung, Entstellung, Umstellung der Naturform ist unter dem Druck mystischer, metaphysischer, naturferner Erlebnisse: so kann es streng genommen gar keine expressionistische Plastik geben, so ist der Begriff „expressionistische Plastik" ein Widerspruch in sich. Aber die Gotik, der Barock? Gewiß: hier ist etwas, das man expressionistische Plastik nennen kann. Aber ist es Plastik im strengen Sinne? Die Gotik negiert den Körper, stellt sein Leben ab, verhüllt ihn durch Gewänder, unterwirft ihn einem ornamentalen Gesetz und behandelt ihn im übrigen als ein gleichgültiges Anhängsel an den Kopf, der der Träger des künstlerischen Ausdrucks wird. Und der Barock schiebt die Plastik auf ein anderes Sinnengebiet hinüber: alle barocke Plastik ist malerisch, ist optisch bestimmt, nicht taktil, wendet sich ans Auge, nicht an das Tast- und Gewichtsgefühl. Man sieht: Expressionismus in der Plastik ist nur möglich, wenn man das Urerlebnis der Plastik vergißt und nur insoweit, als man es vergißt. Kann aber eine Zeit, die so lebensdurstig, so sinnlich, so stark erotisch bestimmt ist, wie die unsere, im Ernst von jenem Urerlebnis der Plastik sich abwenden? Sind in unserer Zeit Kräfte lebendig, die diese Abwendung erzwingen könnten, so wie in der Gotik und im Barock? Sicher nicht! Und so ist denn unsere Plastik, nachdem sie es mit dem Expressionismus versucht hat, aber dabei an die Grenzen der Plastik stieß (Lehmbruck: gotisch-architektonische Richtung; Rodin: barock-malerische Richtung [1]), zu sich selbst zurückgekehrt, zu der einfachen, alten und ewig neuen Problemstellung der Plastik: den menschlichen Körper darzustellen in der ganzen Fülle seiner sinnlichen Existenz, durchwärmt und durchseelt von den elementaren Lebenskräften. Der erste, der diesen Weg ging und weithin als Vorbild gewirkt hat, ist der Franzose Maillol. Ihm folgten in Deutschland (um die Bekanntesten zu nennen) Haller, Fiori, Albiker. Maillol und Haller waren denn auch die Sterne, die Wilhelm Fehrle aus dem Berliner Neu-Barock heraus auf den rechten Weg führten.

Vielleicht ist in dieser Gruppe Fehrle der noch am wenigsten fest umrissene Typus. Es hängt das mit seiner ganzen Veranlagung zusammen. Vielseitig begabt (er ist auch Maler und Zeichner) durch seine technische Gewandtheit und seine feine, spürende Sinnlichkeit zur Arbeit in den verschiedensten Materialien verlockt, keine in sich gefangene, introvertierte Natur, sondern ein frisch zugreifendes, leicht entflammtes Temperament, undogmatisch und allen Eindrücken offenstehend und überdies aus Schwaben stammend, wo man bekanntlich erst mit 40 Jahren gescheit wird (er ist jetzt eben 42): so hat er es schwerer als andere, ganz rund und fertig zu werden. Mannigfache Einflüsse gehen durch sein Werk hindurch und hinterlassen ihre Spuren. Aber mehr und mehr verarbeitet er alles Fremde, verwandelt es in eigenes Blut und schafft deutlicher und deutlicher seine Eigenart heraus. Versuchen wir es, sie zu bestimmen!

Da ist vor allem ein ungewöhnlich starkes und ursprüngliches Gefühl für das Wesen der Plastik. Das Urerlebnis der Plastik fühlt man bei wenigen Künstlern so stark und überzeugend heraus. Daher eignet allen Werken Fehrles etwas Glücklich-Unproblematisches, eine schlichte Unbefangenheit, die sofort stark zum Beschauer spricht. Dazu kommt die schöne, echt schwä-

[1]) Den konstruktiven Expressionismus (Archipenko z. B.) empfinde ich, soweit er Plastik ist, als pervers, im übrigen als eine intellektuelle Spielerei.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM FEHRLE HALBFIGUR

genug in ihrer runden Geschlossenheit. Man kann sie sich in jedem edlen Raum denken, in dem ihr Maßstab sich behaupten kann; am liebsten aber im Freien, in einem Garten womöglich, unter Bäumen und blauem Himmel: da findet ihre substanzielle Lebensfülle die richtige Resonanz. Fehrle hat auch ausgesprochen dekorative Arbeiten. Und es ist bezeichnend, daß er da einen anderen, leichteren Ton anschlägt. Sein Schaffen wird nun zu einem anmutsvollen Spiel; der Umriß der Figuren wird bewegter, aber zugleich in einer Hauptansicht eingefangen, die Formen werden summarisch zusammengefaßt... Die Motive, die Fehrle anwendet (meist Haltungsmotive, selten Bewegungsmotive) sind überaus einfach; aber es ist erworbene Einfachheit. Diese Motive sind in vielen Skizzen wohl erwogen und solange durchgearbeitet, bis sie imstande sind, die Entwicklung der ganzen Figur bis in die kleinsten Einzelheiten zu bestimmen. Auffallend ist, daß in Fehrles Werk fast nur weibliche Akte vorkommen. Sieht man genauer zu, so findet man freilich, daß das bei anderen Plastikern unserer Zeit auch so ist. Jedenfalls überwiegt der weibliche Akt heute bei weitem. Das ist nicht nur Erotik. Es ist noch etwas anderes. Im männlichen Körper ist nun einmal die Dualität Natur-Geist in einem

bische, formale Klarheit. Wer eine Figur Fehrles von einer Seite sieht, glaubt sie zugleich von allen Seiten zu sehen. So „umsichtig" und gewissenhaft arbeitet seine Phantasie, daß eine Ansicht zugleich alle anderen enthält. Seine Figuren zwingen daher auch den Beschauer nicht, eine Hauptansicht aufzusuchen, und so erwecken sie auch nicht den Eindruck, als ob sie raumbildend an einem bestimmten Platz stehen müßten. Sie sind nicht dekorativ. Sie wollen nicht dienen; aber sie wollen auch nicht herrschen. Sie wollen einfach da sein, sich selbst

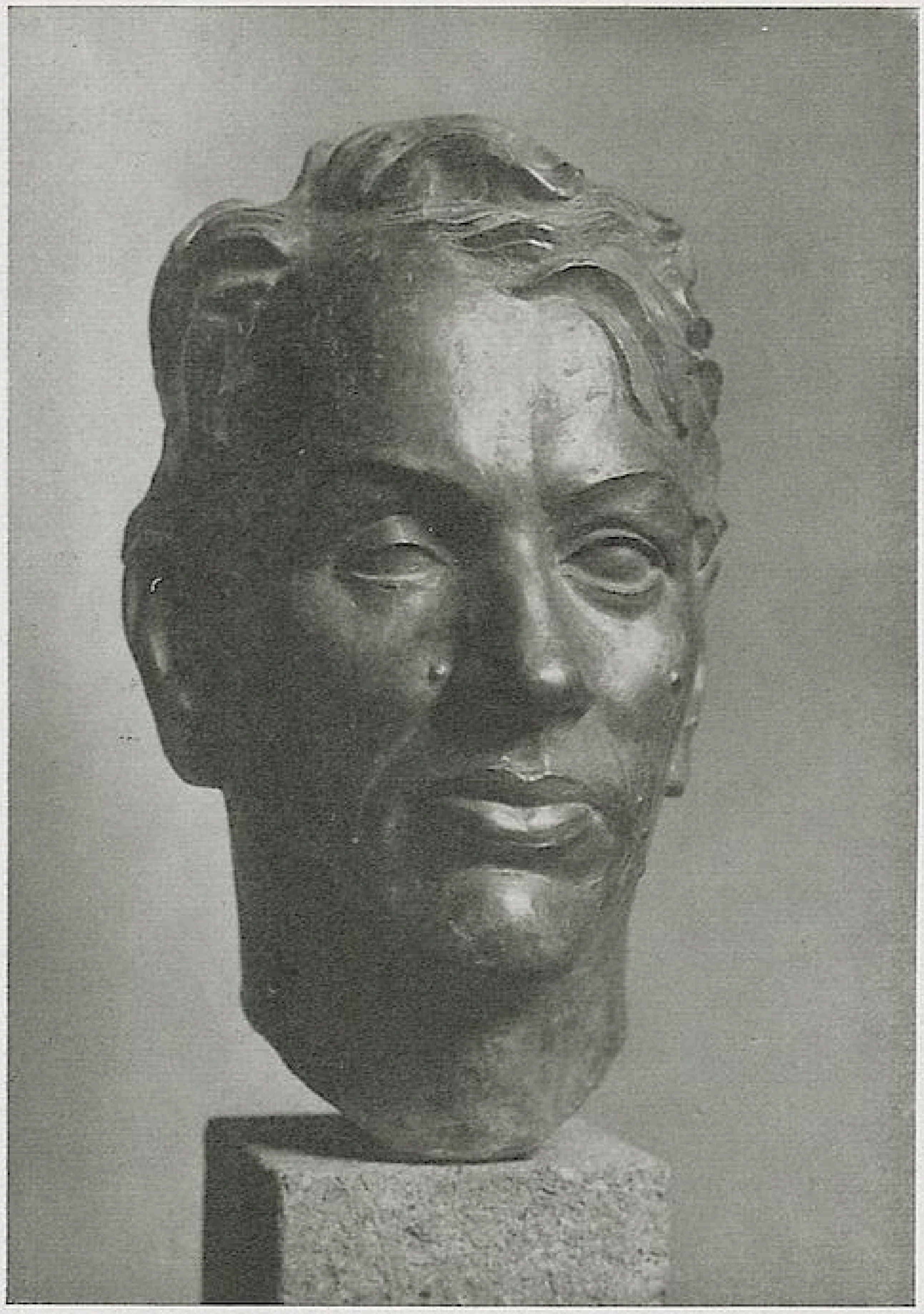
Gegensatz zwischen Körper und Gesicht ausgedrückt. Dieser Gegensatz kann künstlerisch nur überwunden werden durch ein Ethos, durch eine sittliche Idee. Eine solche Idee aber, als reale Lebensmacht, hat unsere Zeit nicht. Darum kann die Plastik, gerade wenn sie ehrlich ist, den Mann als Aktfigur nicht darstellen aus dem Geiste der Zeit heraus. Haller ist es gelegentlich geglückt, einen männlichen Akt zu schaffen, der ein neues Ethos prophetisch darstellt. Im übrigen aber ist der männliche Akt in der Plastik heute überwiegend eine artistische Angelegenheit.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM FEHRLE

MARIA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM FEHRLE BILDNIS PROFESSOR WAGNER

Anders ist das beim weiblichen Akt. Das Weib ist mehr Naturwesen, substanzieller, ungeistiger und daher auch einheitlicher, als der Mann. So kann sie aus der Idee der Natur aufgefaßt und künstlerisch dargestellt werden. Nun gewiß: von dieser philosophischen Begründung weiß der Künstler Fehrle nichts. Aber sein gesunder Instinkt sagt ihm, wo seine Grenzen und die Grenzen seiner Zeit sind. Daß er sich nicht aus erotischer Weichlichkeit und Bequemlichkeit auf den weiblichen Akt beschränkt, zeigen seine Bildnisbüsten. Da scheut er sich durchaus nicht, den Mann darzustellen. Und mit welch eindringlicher Kraft der Charakterisierung, mit welch feiner Beobachtung, mit welch hinreißender, plastischer Energie!

In seinen neueren Arbeiten rückt Fehrle der Natur immer näher, ohne darum Naturalist zu werden — wie denn die wahre Liebe zur Natur niemals zum Naturalismus führt. Der Naturalismus glaubt an den Zufall. Das echte, tiefe Naturstudium aber führt zum Glauben an Gesetz und Notwendigkeit. Wenn in den früheren Werken Fehrles die stilbildenden Kräfte oft noch von außen herangeholt, an die Aufgabe herangetragen waren, so werden sie nun immer mehr aus der Aufgabe selbst entwickelt. Wie in der Bronzestatue „Junges Mädchen“ (1925) jede einzelne Form aus dem Erlebnis dieser seelischen Unaufgeschlossenheit herauswächst zu einem voll und klar klingenden Eindruck rührender Schönheit: das wird so kein anderer Künstler gestalten können, das weist auf eine nunmehr geschlossene und ganz aus eigenen Kräften lebende Künstlerpersönlichkeit hin.

Wolfgang Pfleiderer

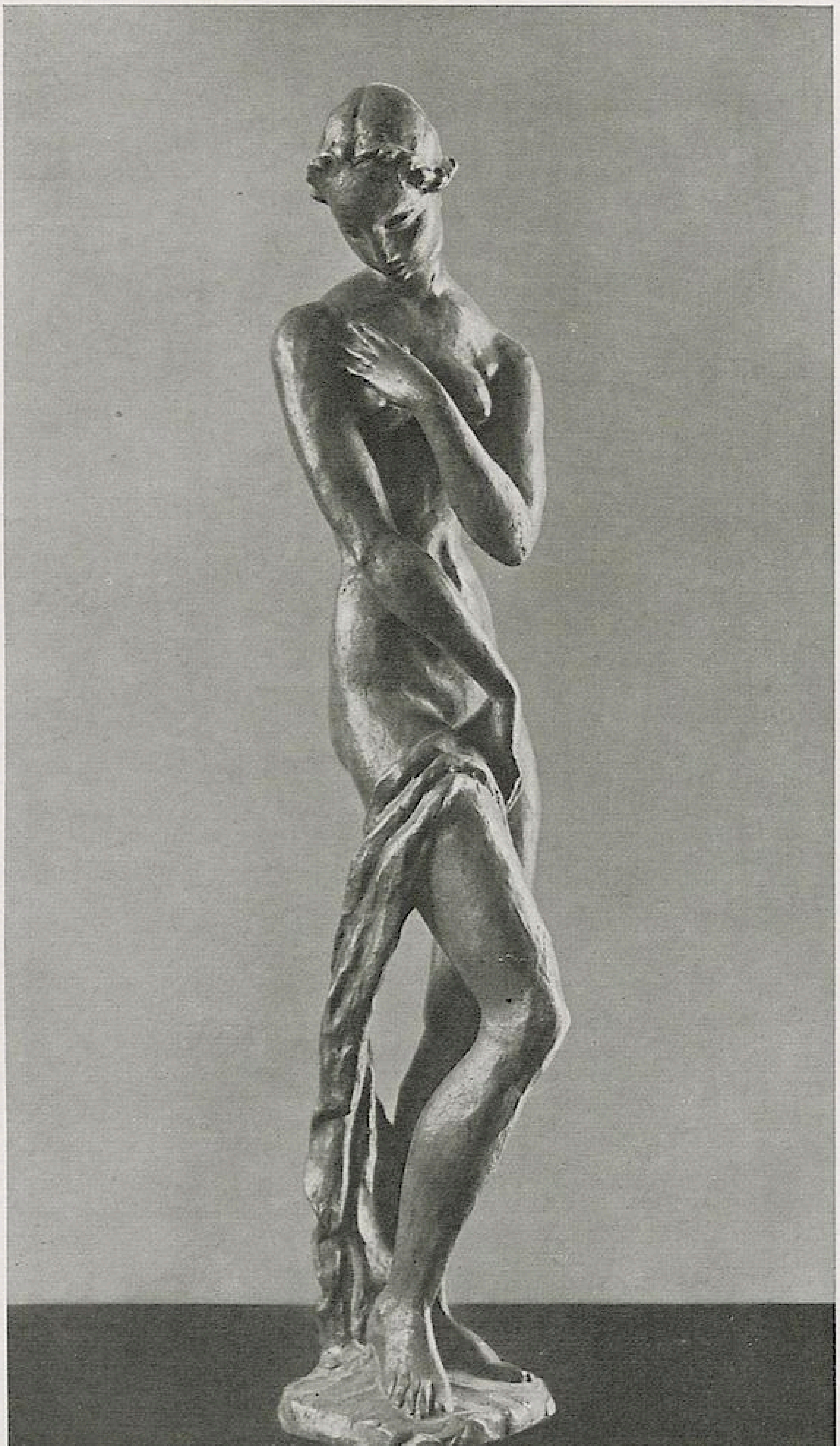
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM FEHRLE FRAUENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

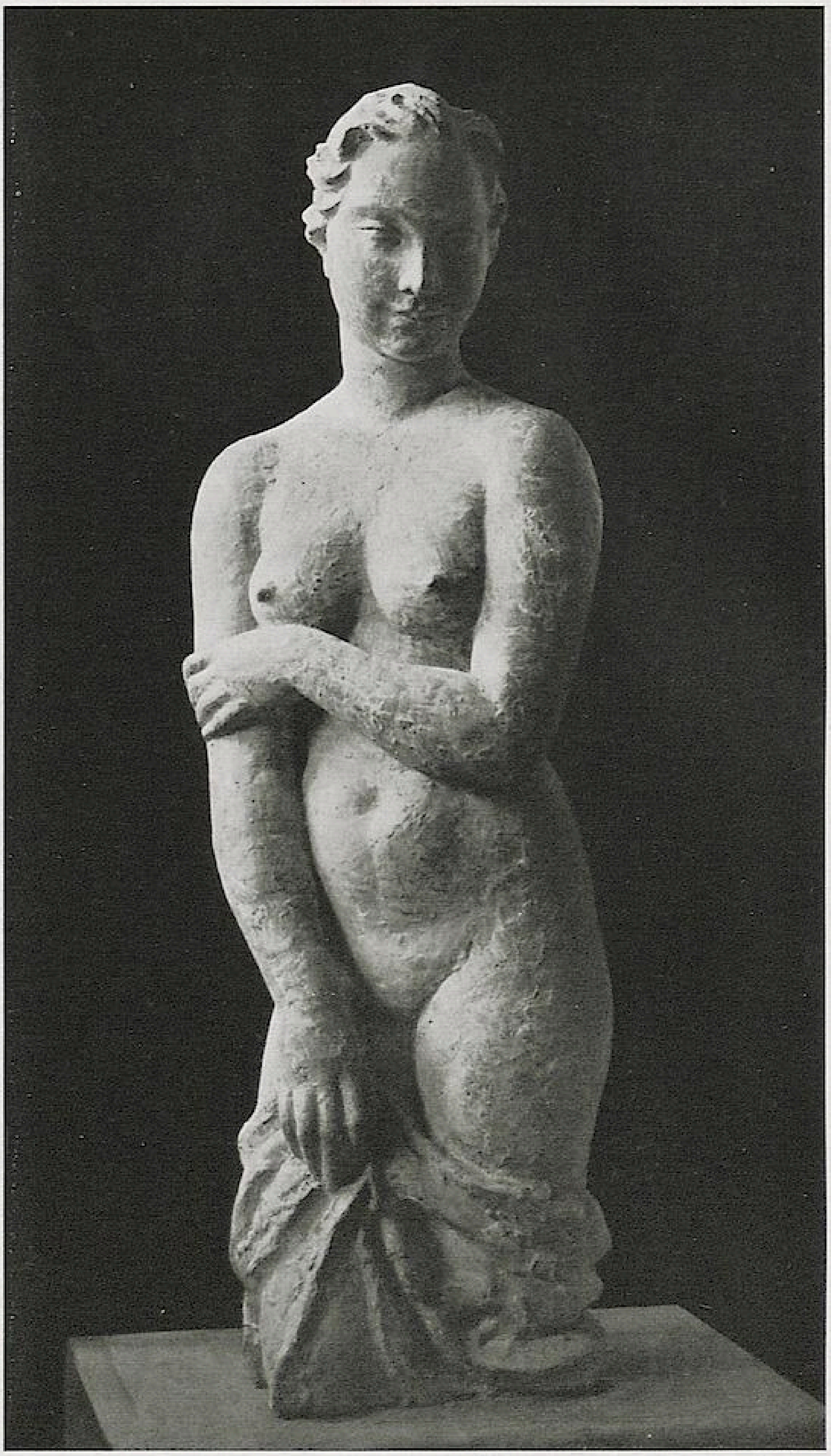
WILHELM FEHRLE CHRISTOPHORUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



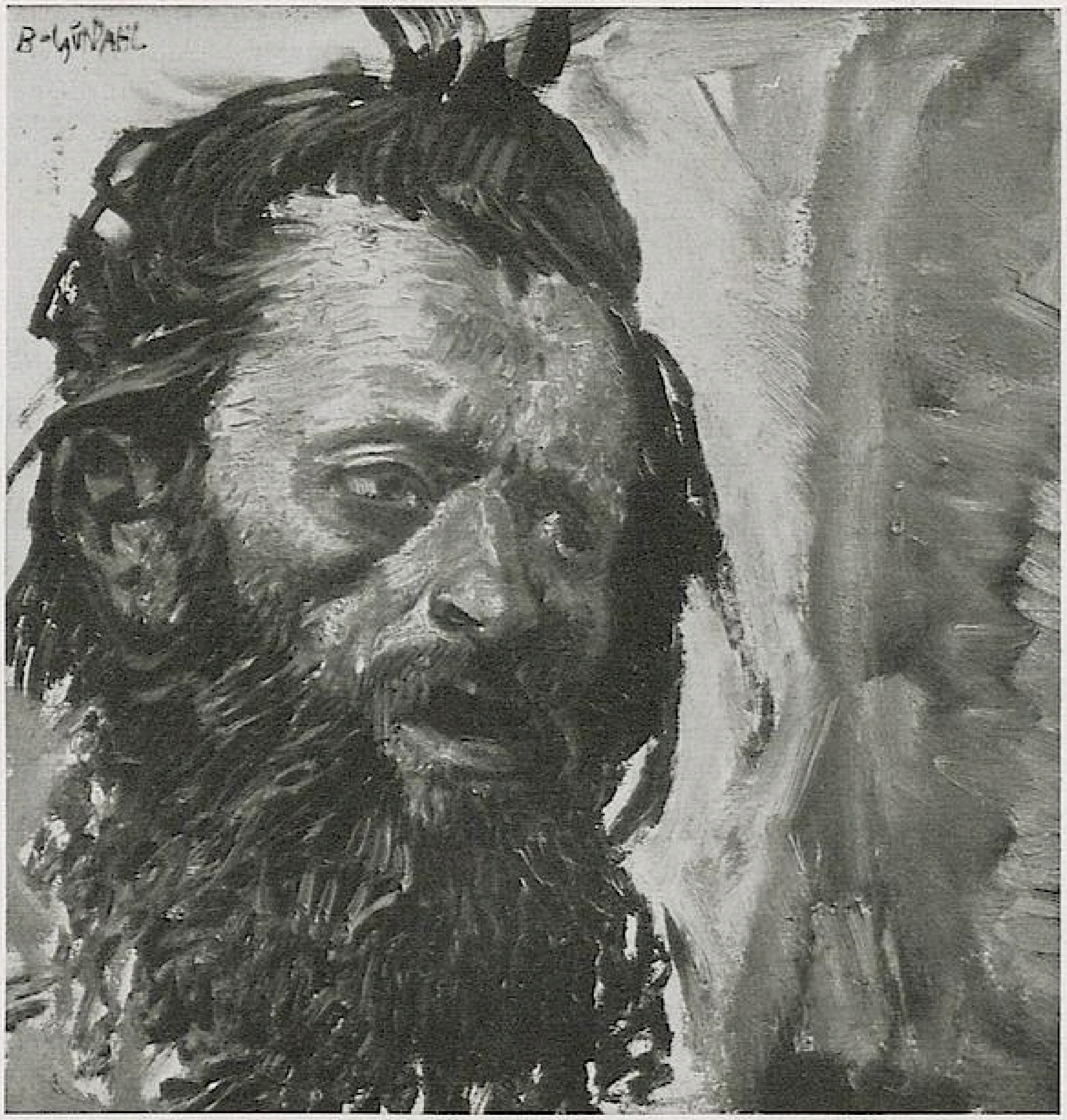
WILHELM FEHRLE CLAUDIA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM FEHRLE MARTHA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. J. BECKER-GUNDAHL MÄNNLICHER STUDIENKOPF

CARL JOHANN BECKER-GUNDAHL

Im November 1925 starb in Solln bei München der Akademieprofessor Carl Johann Becker-Gundahl kurz vor Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres. Es war nur ein engerer Kreis von Freunden, Schülern, Kollegen und Bewunderern, der sich bewußt war, welch außerordentlichen Verlust das Münchner Kunstleben und das ganze deutsche Kunstschaffen mit dem Tod dieses Meisters erlitt. Die Mehrzahl der Menschen, die sich mit Kunstdingen befassen, wußte von ihm nichts weiter, als daß er eben „ein guter Maler" gewesen und daß sich seine Klasse an der Münchner Akademie eines starken Besuches erfreute — nach ihrer Meinung, weil man dort vor allem groß sehen und gut zeichnen lernte. Der staatlichen Kunstbehörde schien aber nicht einmal dies zum richtigen Bewußtsein gekommen zu sein, denn sie hatte ein paar Jahre vorher Becker-Gundahl seines „vorgerückten Lebensalters wegen" „abgebaut". Allerdings befand er sich als Opfer dieser Maßnahme in guter Gesellschaft: man hatte es ebenso gehalten mit Hugo von Habermann und Ludwig von Herterich. Es war dann trotzdem gelungen, die drei ausgezeichneten Künstler der Akademie zu erhalten, freilich unter Umständen, die für sie nicht gerade ideal waren. Diese Pensionierung ist nur eine der vielen Stationen auf dem dornigen Künstlerpfad Beckers. Eine andere hängt mit der Ausmalung der Chornische des Bamberger Domes zusammen. Ein alter Plan ist dies, den zuletzt besonders der Bamberger Weihbischof, ein ungewöhnlich kunstverständiger Geistlicher, förderte. Becker-Gundahl entwarf dafür ganz ausgezeichnete großfigurige Bilder; sie waren mit das Reifste, was ihm je gelang; es wäre ein würdiger Schlußpunkt seines Schaffens gewesen, wenn er sie hätte ausführen können. Aber es erhob sich ein kaum verständlicher Widerstand, namentlich von kunsthistorischer Seite

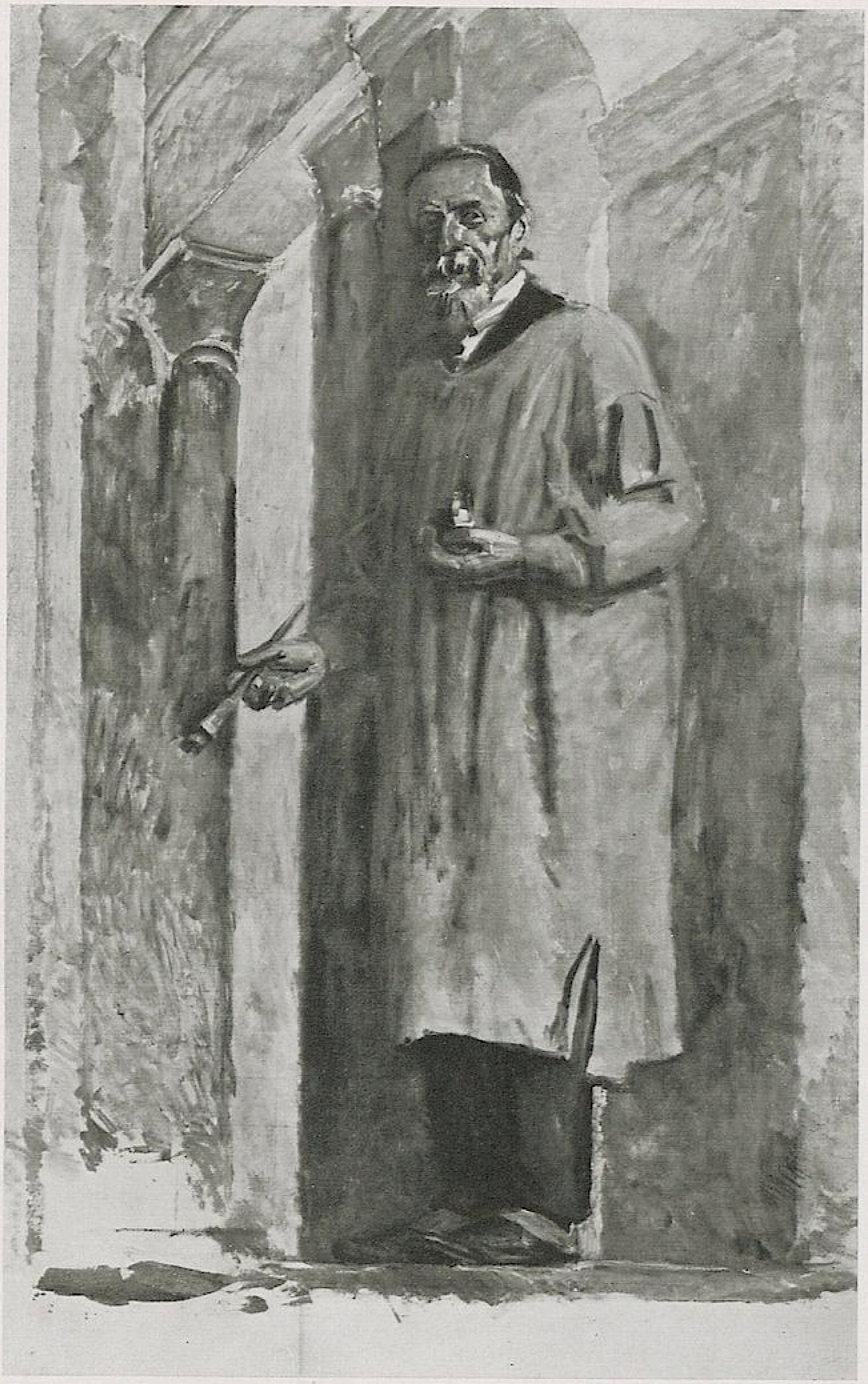
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

her — die Ausmalung des Doms, der doch durch die nüchterne Renovierung und Purifizierung der 1830er Jahre seiner Eigenart, der Spuren seines Lebens in der Geschichte längst beraubt worden war (die Restauratoren drängten ihm, wie Dehio sagt, sogar „ihre eigenen hybriden Erfindungen" auf), wurde als ein Sakrileg hingestellt. „Natürlich", hieß es, „natürlich" richtet sich der Widerspruch nicht gegen Becker-Gundahl. Aber es kam doch so, daß wenige Monate nach Beckers Tod die Ausmalung des Bamberger Doms durch einen anderen (übrigens außerordentlich begabten) Künstler beschlossene Tatsache war — und merkwürdigerweise erhob sich diesmal kein Widerspruch, war es diesmal kein Verbrechen wider den heiligen Geist der alten Kunst! Unwillkürlich ruft dieser Vorgang die Tatsache ins Gedächtnis zurück, daß Becker-Gundahl vor allen anderen und ausschließlich berufen gewesen wäre, das Innere der St. Anna-Kirche in München mit Fresken zu schmücken. Aber es blieb bei den allerdings grandiosen Arbeiten, die die Vorderwand des Querschiffs schmücken: dem „Weinwunder auf der Hochzeit zu Kana" und der „Kommunion der Apostel". Diese beiden Fresken sind Werke, die nicht nur im Schaffen Beckers Höhepunkte bezeichnen, sie sind mit das Stärkste, was die religiöse Malerei Deutschlands überhaupt im letzten halben Jahrhundert hervorgebracht hat. Es ist unbegreiflich, wie man, gemessen an diesen vortrefflichen, in Gedanke, Auffassung und Form ungewöhnlichen Schöpfungen, in der gleichen Kirche etwas ertragen oder erdulden mochte, das an malerischer Qualität wie an Ethik so tief unter dieser Leistung steht!

Noch ein Schmerzliches im Schaffen Becker-Gundahls: sein Plan des Schmuckes der St. Maximilianskirche, bei der ihn der weitblickende Freiherr Heinrich von Schmidt zur Mitarbeit berief, blieb Torso. Das Modell der Gesamtauschmükkung, wie sie Becker-Gundahl sich dachte, ist vorhanden — vielleicht überträgt man es auch wirklich einmal einem seiner Schüler, die Intentionen des Meisters pietätvoll in die Tat umzusetzen: es könnte ein Ersatz sein, aber, ach, nur ein Ersatz! Denn Becker-Gundahls Schaffen war von der Art, daß er sich nicht strenge an die von ihm selbst gewählte Marschroute hielt; über der Ausführung wuchs seiner schöpferischen Phantasie Neues zu. Er änderte gern; aus der Form, aus Zufallsbildungen des Pinsels, aus dem Spiel der Untermalung ergab sich etwas Prägnanteres, und so kann die Ausführung eines Planes, den Becker-Gundahl vorlegte, durch andere Hand wohl etwas von der Art und vom Geist des Künstlers halten und wiedergeben, aber es kann nie die unmittelbare Frische und das Schöpfertum des Meisters selbst vergessen machen.

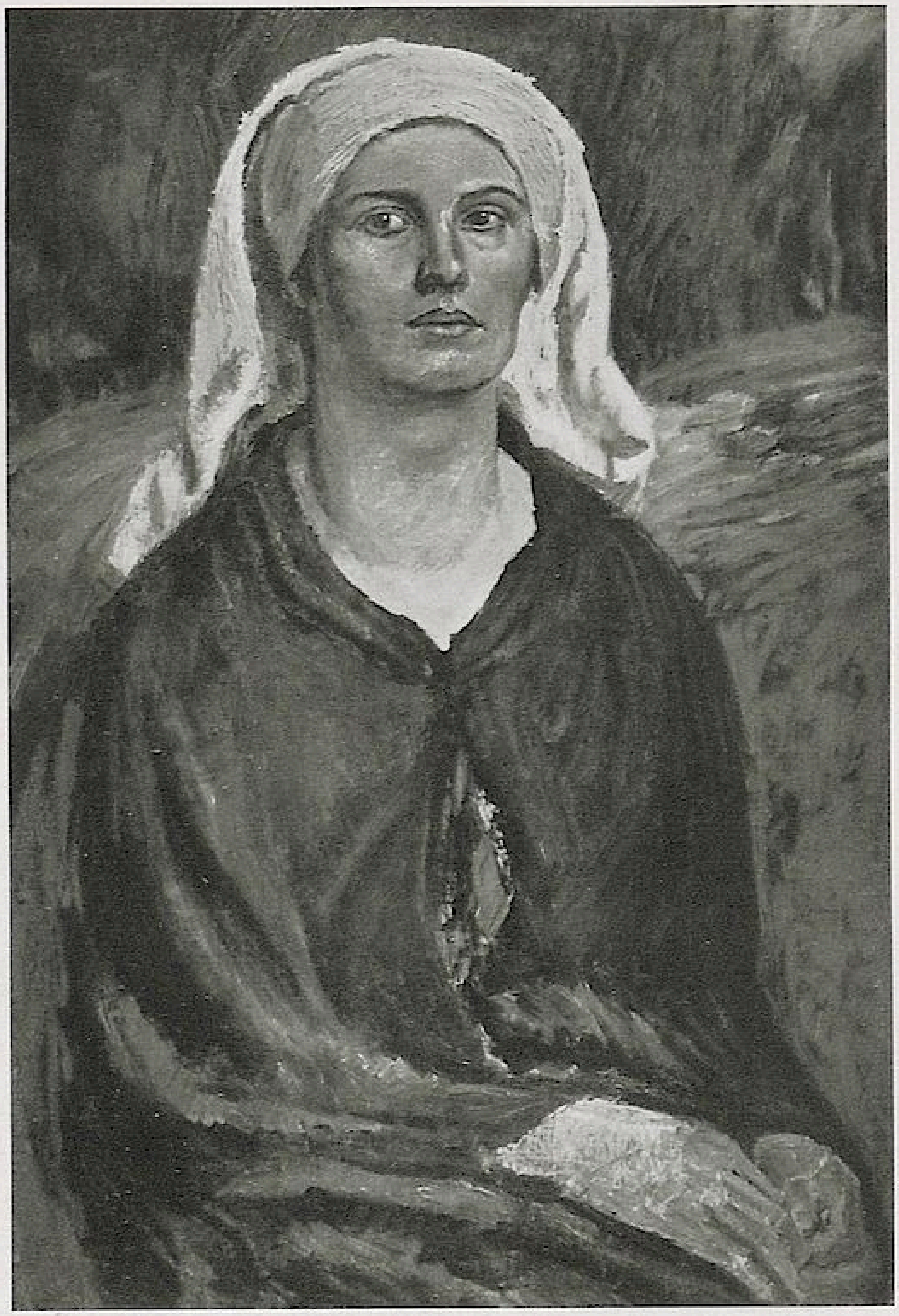
Torso — dieses Wort könnte man über das Werk Becker-Gundahls überhaupt setzen, wie es über dem Schaffen des Hans von Marées stehen muß. In einem harten Leben wie dem Beckers reiften viele Blütenträume nicht. Zäh rang sich der Künstler empor. Er kam aus dem Handwerkerstand, den er ehrte und dessen er sein Leben lang als des Nährbodens seiner manuellen Geschicklichkeit dankbar eingedenk blieb. Aber die Tätigkeit des Handwerksmannes konnte ihn auf die Dauer nicht befriedigen. Sein Wunsch ging höher. Vielleicht ist unter den Stürmern und Drängern, die in den achtziger Jahren des vergangenen Säkulums die Notwendigkeit einer gründlichen Erneuerung der bildenden Kunst verspürten, keiner, der so temperamentvoll, so heiß nach neuen Gedanken, nach neuem Inhalt und neuer Form begehrte. Vielleicht daß auch das lebhafte Pfälzerblut, das durch seine Adern rollte, diesem künstlerischen Temperament Vorschub leistete (Becker ist in Ballweiler am 4. April 1856 geboren), vielleicht trug auch der Umstand dazu bei, daß er an der Münchner Akademie, die er relativ spät bezog, bei Wilhelm von Diez auf eine Schar revolutionär gesinnter Kunstadepten stieß, mit denen er sich wohl verstand und aus deren Mitte heraus der Gedanke zur Gründung der Secession aufstieg. Jedenfalls war Becker-Gundahl von Anbeginn bei der neuen Bewegung dabei. Aber während die anderen aus ihrer Führerschaft bald auch praktischen Gewinn zogen, gefeiert wurden, Berufungen zu akademischen Professuren erhielten, mit Staatsaufträgen ausgezeichnet wurden und allmählich in das „Malerfürstentum" hineinwuchsen, stand der ganz ideal und deshalb ganz unpraktisch gerichtete Becker-Gundahl abseits. Es hat lange, lange gedauert, bis man an ihn dachte. Spärlich kamen die öffentlichen Aufträge. Zunächst von führenden Architekten, von H. von Schmidt, von Gabriel und Emanuel von Seidl, wie es sich denn schon oft erwies, daß Baukünstler die Art eines Monumentalmalers intuitiv erkennen, ehe sie den eigenen Malerkollegen aufgeht; dann schlossen sich Staat und Kirche an, es gab einige Staatsankäufe von Tafelbildern, die freilich nie den ganzen, echten Becker-Gundahl geben, und schließlich erfolgte die Berufung an die Münch-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. J. BECKER-GUNDAHL BILDNIS PROFESSOR WAHLER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



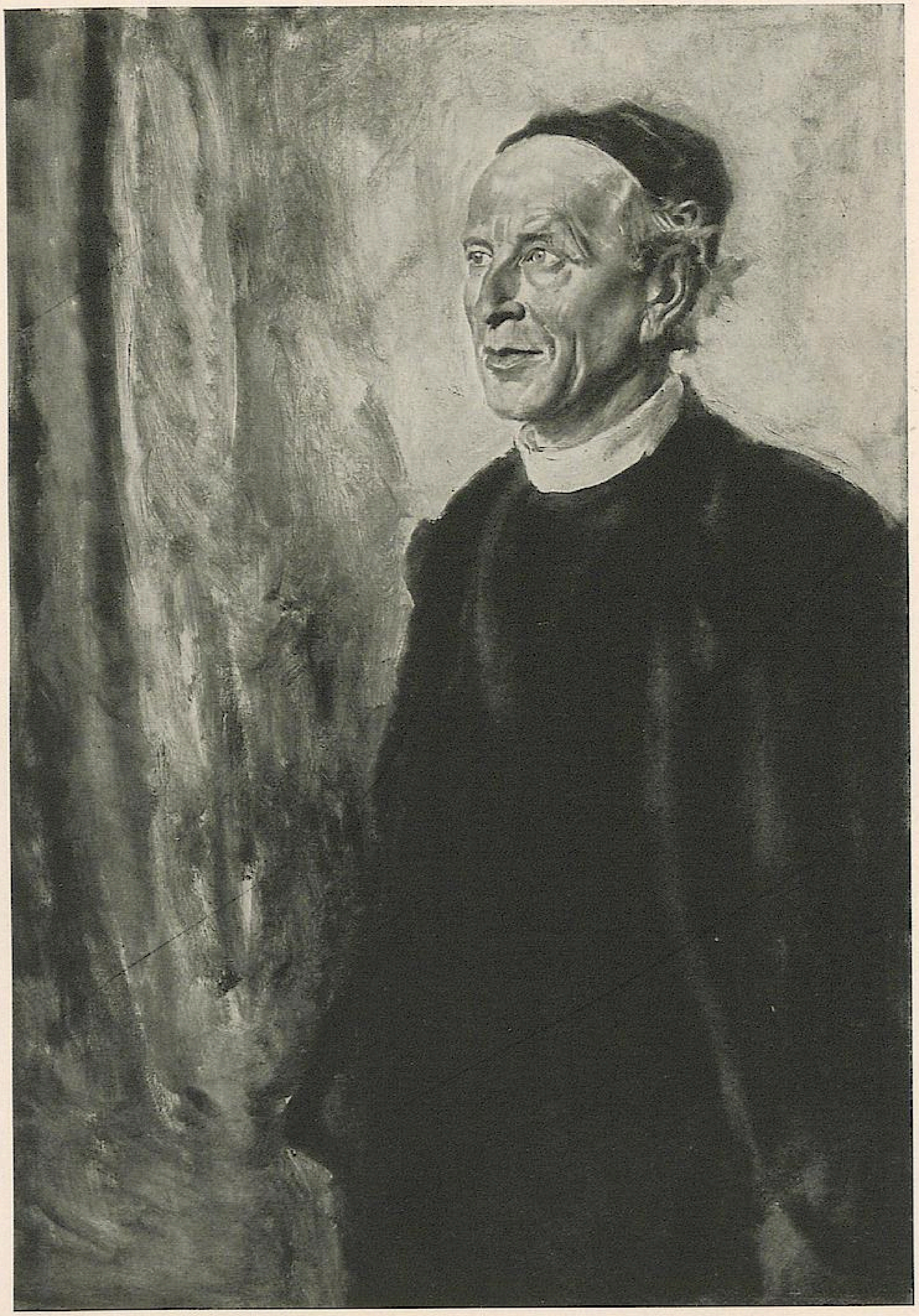
C. J. BECKER-GUNDAHL WEIBLICHES BILDNIS

aus. Er arbeitete unablässig an seiner geistigen Entwicklung, und wie es damit vorwärtsging, in einem ruckartigen, aber doch systematischen Aufstieg, in dem sich die nachtwandlerische Treffsicherheit des Genies manifestierte, so fand er dieser geistigen Entwicklung den kongenialen Ausdruck in seiner Kunst, in seinen Werken. Indessen ließ er es sich nicht nur aus geheimnisvollen Quellen, die dem Ingenium sprudeln, zuströmen. Vielmehr suchte er über seine Entwicklung, über ihre Erkenntnis mit sich ins reine zu kommen. Er bemühte sich, aus dem allen einen Kosmos, ein wohlgeordnetes, klares Ganzes, zu runden, wohl deshalb, weil er sich bewußt war, daß er im Äußeren, in der Schaubarmachung seiner Kunst immer wieder zum Entsagen, zum Torsohaften, zum Fragmentarischen verurteilt war. In Aussprüchen zu seinen Schülern, in Briefen an sie und an Freunde kam er gern ins Theoretisieren, mit dem es aber bei ihm keine ernsthafte Gefahr hatte. Denn er war ja kein Theoretiker im unschöpferischen Sinn, sondern konnte stets auf seine positive Leistung, auf die Tat

ner Akademie. Für Becker spät, wennn auch noch nicht zu spät; spät aber auch für die Entwicklung der Kunst in München. Becker-Gundahl war ein begeisterter und begeisternder Lehrer, der viel früher, noch in größerer Jugend und als klärender Geist in wirrer Zeit, hätte berufen werden müssen. Der Mann, der vom Handwerk herkam, war mehr als einer, der in selbstverständlicher Weise (und aus der Selbstverständlichkeit heraus nicht ohne Phlegma) den humanistischen Bildungsgang durchlaufen, entflammt vom klassischen Bildungs- und Erziehungsideal. Er las besonders gern Homer; er liebte die Bibel und deutete ihre Geschichten und Bilder auf seine selbständige, tiefgründige Weise

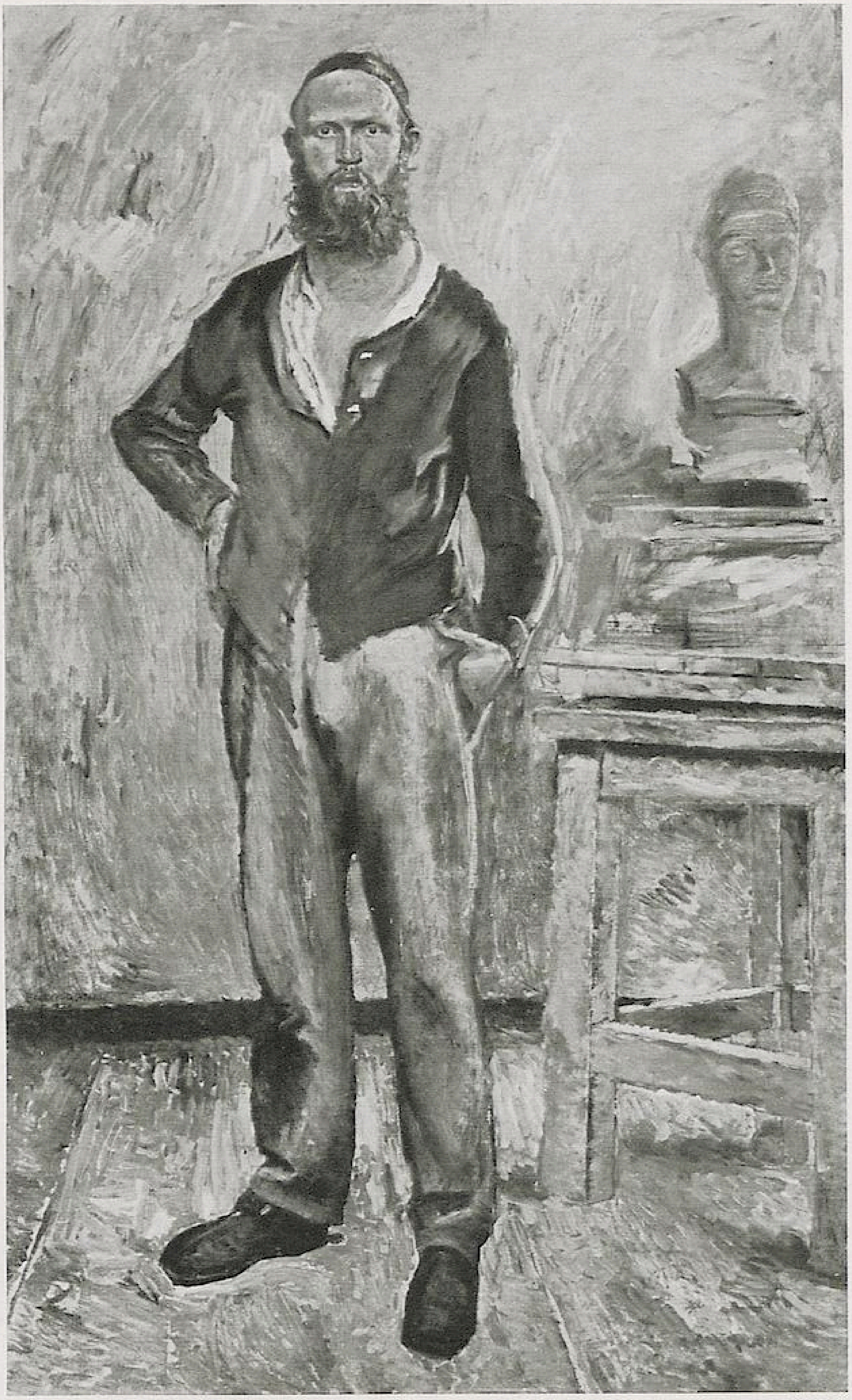
hinweisen. Ein Mann und Künstler dieser Art ist der berufene akademische Lehrer, und es ist schade, daß ihm nur eine relativ kurze Spanne dieses Wirkens vergönnt war. Er war kein Einpauker, kein Präzeptor, der Manieren, Mittelchen, Rezepte verrät. Er faßte seinen Lehrberuf tief und herzlich auf. Allerwege verlangte er Positives. Man mußte stramm zeichnen bei ihm. Pseudo-genialen Huschelbuschel ließ er nicht durchgehen. Aber lag erst dieses Elementare, die Voraussetzung der Künstlerschaft, das Handwerkliche der Malerei hinter seinem Schüler, dann riß er ihn mit hinauf in höhere Sphären. Dann erschloß er ihm das Mystische der Kunst, dann wurde ihm die Morgenweihe.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. J. BECKER-GUNDAHL PFARRER GRUPP

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. J. BECKER-GUNDAHL BILDNIS BENNO MILLER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. J. BECKER-GUNDAHL FLÖTEBLASENDER ENGEL
Entwurf zur Ausmalung der Seitenapsis der Maximilianskirche, München

Niemals hat Becker-Gundahl einem seiner Jünger seine eigene Art aufgeprägt. Das eben ist das Bedeutungsvolle und Eigenartige der Becker-Gundahl-Schule, daß sie den jungen Malern nicht die Sonderart ihres Meisters vermittelte (wie dies etwa bei der Wilhelm von Diez-Schule und noch mehr in unserer Zeit bei der Zügel-Schule der Fall war), sondern daß sie aus jeder persönlichen Begabung das Charakteristische herausholte, sie gewissermaßen zur Potenzierung ihrer selbst ansporne. Der Erfolg blieb nicht aus. Becker-Gundahl war in Kürze nicht nur einer der gesuchtesten und beliebtesten, sondern auch der erfolgreichsten Lehrer der Akademie, und die Schülerschaft, die er hinterläßt (mancher davon ist inzwischen selbst schon in Amt und Würde hineingewachsen), ist nicht der schlechteste Teil seiner Lebensarbeit. Über das rein Erzieherische hinaus hat indessen Becker-Gundahl sein öffentliches Amt auch als verpflichtend in dem Sinne aufgefaßt, daß er die Öffentlichkeit, die Kunstbehörden vor allem, in allen wichtigen Fragen aufs gründlichste und selbstloseste beriet; manche Entgleisung hat er verhindert oder eingerenkt, und so wird man das Fehlen dieses Mannes im Münchner Kunstleben auch nach dieser Seite hin dauernd schmerzlich empfinden. Es ist kaum nötig, hinzuzusetzen, daß Becker-Gundahl sein Amt und seinen Einfluß nie dazu ausnützte, sich das zu verschaffen, was man eine „Stellung" nennt. Wie er sein Leben lang Großstadtlärm und fashionable Geselligkeit verabscheute, lieber auf dem Lande lebte und mit schlichten, natürlichen Menschen umging, so blieb er auch in diesen amtsberuflichen Dingen schlicht, sachlich, bescheiden. Es wirkt fast wie ein Symbol, daß die höchste Auszeichnung, die einem bayerischen Künstler zuteil werden kann,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. J. BECKER-GUNDAHL SCHALMEIBLASENDER ENGEL
Entwurf zur Ausmalung der Seitenapsis der Maximilianskirche, München

die Aufnahme in den Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst, der auch in der Republik fortbesteht, Becker-Gundahl erst nach seinem Tode zuteil wurde: der Kapitelbeschluß war schon vor dem Hinscheiden des Meisters gefaßt, und der Orden ehrte sich selbst, als er seinen Beschluß kundtat, obwohl der damit Ausgezeichnete schon hingegangen war.

Vor einer Reihe von Jahren veranstaltete die Münchner Secession in ihrem damaligen Ausstellungsgebäude am Königsplatz zu Ehren Becker-Gundahls eine bedeutsame Kollektivausstellung seiner Werke. Es geschah hauptsächlich auf Betreiben des verdienten Schriftführers der Secession, des Malers W. L. Lehmann, der einer der frühesten, überzeugtesten Anhänger Beckers war. Für viele trat damals Becker zum erstenmal in ihren Gesichtskreis; sie wurden aber auch weiterhin kräftig an ihn erinnert, denn auf Lehmanns Betreiben erwarb die Secessions-Galerie, die damals eben entstand, eine Reihe von Arbeiten Becker-Gundahls aus jener Kollektion. Bei der Nachlaß-Ausstellung für den heimgegangenen Meister, die der „Allgemeinen Kunstausstellung München 1926“ eine besondere Weihe gibt, ist zum Teil auf die Bestände der Secessions-Galerie zurückgegriffen worden, die uns zumal den früheren Becker vermitteln, den Künstler, der von Wilhelm von Diez und Löfftz den Weg ins Freie fand, der sich den monumentalen Stil schuf, in dem sich seine auf Religiosität aufgebaute Eigenart offenbaren konnte. Das Schaffen dieser Frühzeit erfuhr eine durch Dokumente belegte Vertiefung in der Nachlaß-Ausstellung, die allerdings nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Gesamtschaffen des Künstlers gibt, und so das Leitmotiv Torso, das durch alle Becker-Gundahlschen Bekundungen geht, aufs neue

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zur Geltung bringt. Ein Interieur, ein Selbstporträt fand man und ausgezeichnete Akte und Bildnisse: die männlichen voll Kraft, Frische und Lebensunmittelbarkeit, die weiblichen voll herber Anmut, einer fast schamhaften Grazie und Holdseligkeit. Becker-Gundahl galt weder vor dreißig Jahren, noch galt er zuletzt als Porträtist, sieht man aber die mannigfaltigen Bildnisse dieser Nachlaßausstellung an, so wird einem bewußt, wie er den Charakter eines Menschen herausriß aus der Individualität und zu einem Bild verdichtete, aus dem ebenso sehr der Porträtierte wie der Künstler spricht. Becker-Gundahl selbst bezeichnete seine Tafelbilder, also auch seine Bildnisse, die er durchaus als Gelegenheitsarbeiten ansah, als Vorbereitung für seine Monumentalgemälde, die nach Wänden verlangten, die in Fresko ausgeführt sein sollten. So waren ihm auch seine vorzüglichen Zeichnungen in Rötel, Kohle und Blei, die sich aufs strengste an die Natur, an die Wirklichkeit, an das Vorbild anschlossen, nur Vorarbeiten. Hier entstanden, wie auf gewissen Bildnissen, die Elemente eines Apostels — eine leise Stilisierung, eine Betonung des Charakteristischen, und der heilige Mann, der holdselige Engel, der Messias, die Gottesmutter sind aus dem irdischen Vorbild herausgeschält. Auf diesem selbstverständlichen und kaum merkbaren Schritt vom Realistischen zum Symbolischen, von Erdenschwere zur Verklärung beruht eines der Hauptmerkmale von Beckers Kunst. Das andere kann man in seiner wahrhaft monumental gedachten und monumental durchgeführten Komposition, für die der packende Entwurf der „Taufe im Jordan" sprechen mag, erkennen. Da gibt es keine Flauten, keine leeren Stellen, keine Verlegenheitsattrappen, keine kleine, ins Detail gehende Form. Alles ist groß und monumental, wie es der Mann selbst war, zu dem auch die Lebenstragik als etwas Notwendiges gehört: die Tragik, daß ihn die Ungunst der äußeren Umstände hinderte, gerade seine schönsten und tiefsten Ideen zu Taten zu entwickeln, vieles, das nach Gestalt verlangte, als Torso zu hinterlassen. Aber an Bedeutung und weiterwirkender, in die Jahrhunderte ahnende Kraft geht seinem Werk über dieser Tatsache kein Iota verloren.

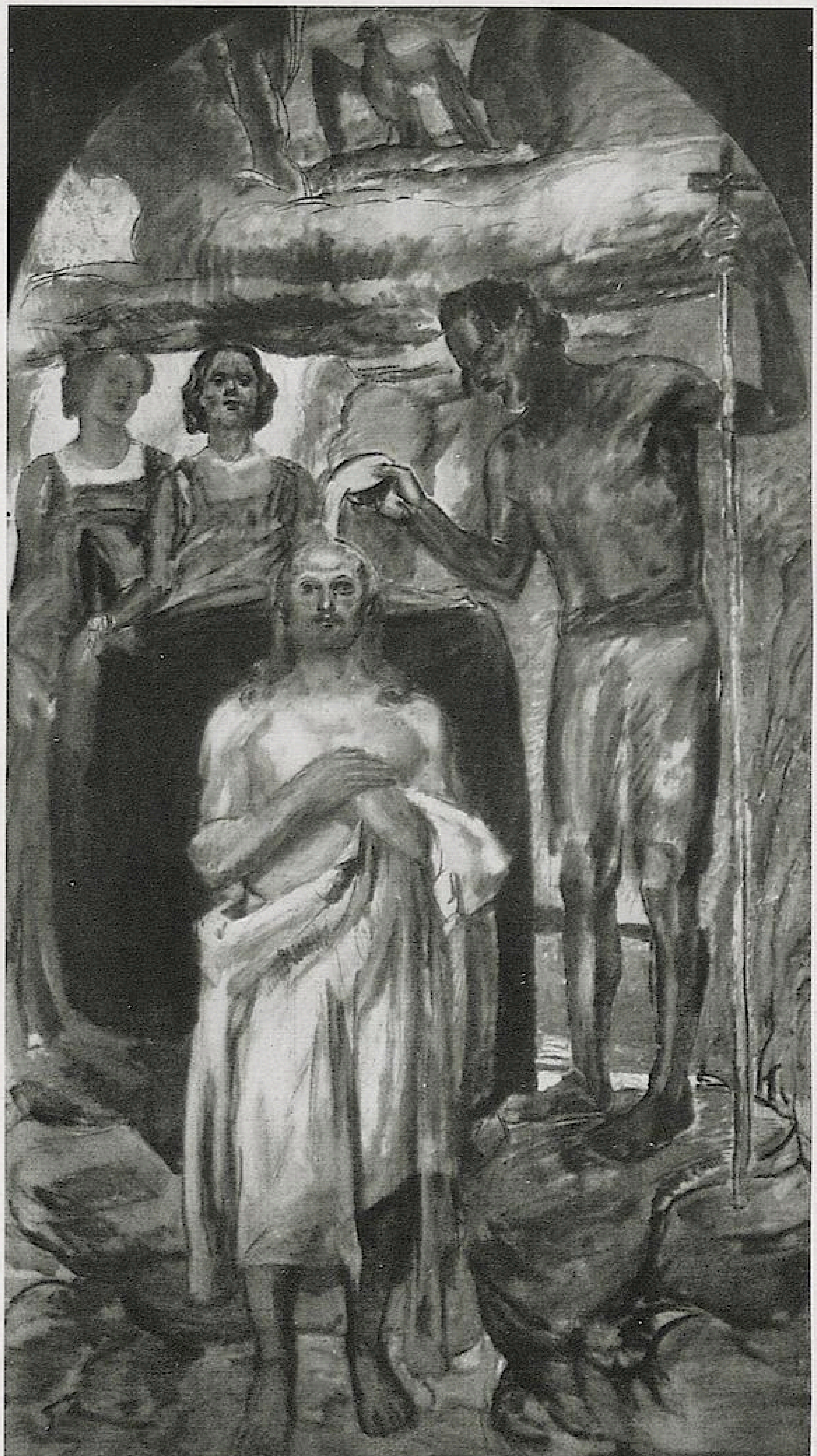
Georg Jacob Wolf

C. J. BECKER-GUNDAHL EVA

C. J. BECKER-GUNDAHL WEIBLICHE HALBFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. J. BECKER-GUNDAHL TAUFE CHRISTI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. J. BECKER-GUNDAHL

DIE HOCHZEIT ZU KANA

Wandgemälde in der St. Anna-Kirche zu München

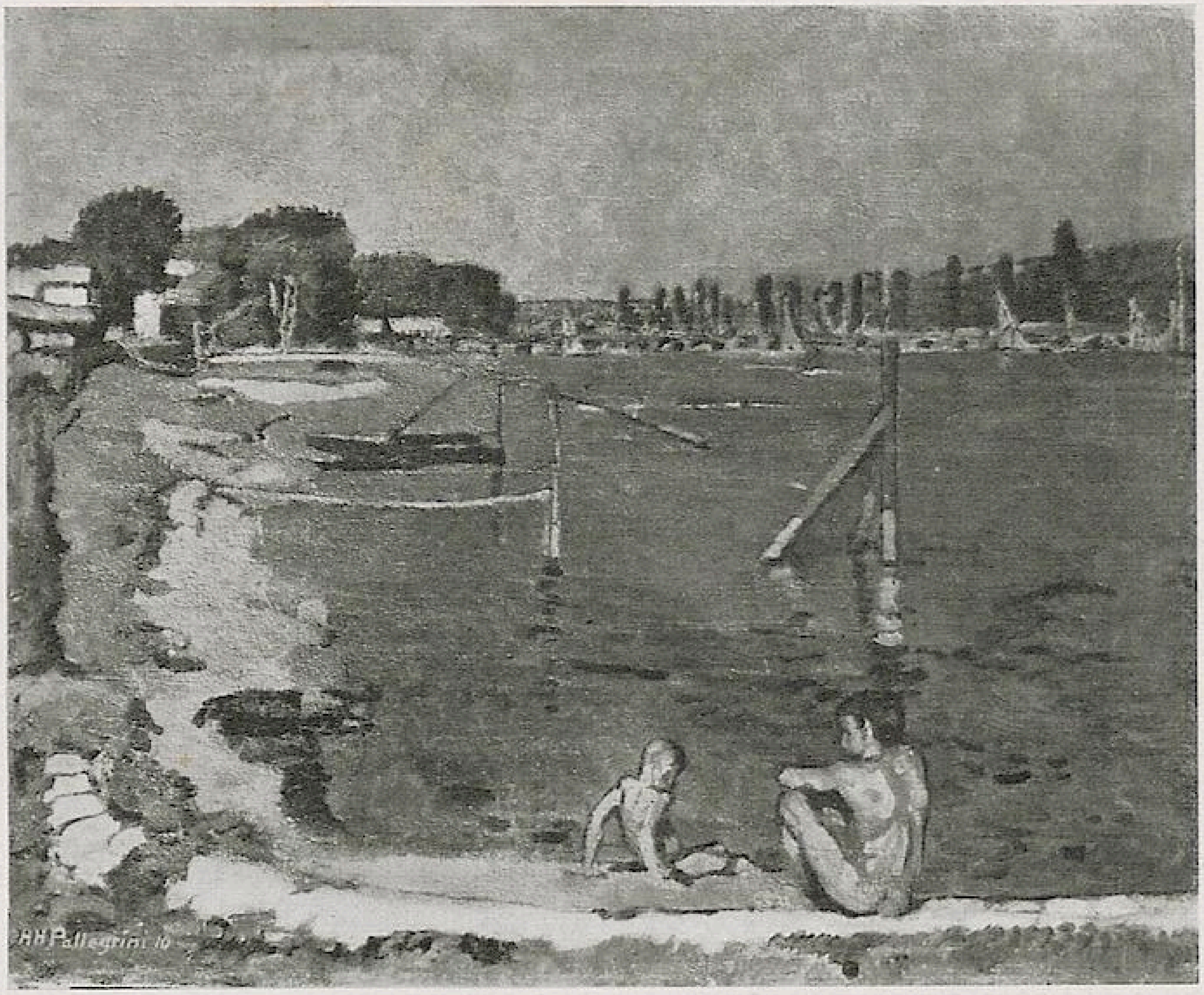
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. J. BECKER-GUNDAHL JOHANNES (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI DIE BEGEGNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED HEINRICH PELLEGRINI — SCHIFFBRÜCKE BEI BASEL. 1910

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI

Als Sohn eines Tessiner Bildhauers und einer Mutter aus altem Basler Geschlecht ist Alfred H. Pellegrini 1881 in Basel geboren, wo er in jungen Jahren das Glück hatte, noch unter Friedrich Schider die soliden Anfangsgründe der Malerei zu erlernen. Dann folgten zwei Semester in München und vier Jahre in Genf. Aber die entscheidende Wendung gab ihm die folgende Lehrzeit von 1908 bis 1912 in Stuttgart bei Adolf Hölzel.

Die Sehnsucht nach monumentalem Ausdruck auf der großen Wand, diese Sehnsucht, die dem Tessiner von alters her im Blut steckt, wurde wach und reif im Verkehr mit dem Meister von Dachau, der bei Lionardo und Marées ein langes Leben hindurch die Gesetzmäßigkeit und Großheit studierte und als einer der Wenigen in neuester Zeit erkannte, daß für jede monumentale Wirkung ausschlaggebend ist die geistige Bezugnahme von Bild zu Bau und Raum. Hölzel hat wenig von seinem gewaltigen Wissen in die Praxis umgesetzt und sich selbst stets gern in diesem Sinne einen un-praktischen Maler genannt. Trat ein Auftrag an ihn heran, wie die Pfullinger Hallen oder eine Front auf der Kölner Werkbundausstellung, so überließ er selbstlos seinen Schülern die Ausführung. Zunächst war es Hans Brühlmann, drei Jahre älter als Pellegrini und ebenso wie er ein Schweizer von Geburt, der die monumentalen Gedanken des Lehrers verwirklichte. Aber Brühlmann wurde mitten in seinem ernsten Streben im Jahre 1911 vom Tode hingerafft. Das Reifste, was er vollbracht, war eine Doppelwand in Pfullingen (1907) und ein Fresko in der Erlöserkirche zu Stuttgart (1908), stark vom Stile Giottos beeinflußt, — ein verheißungsvoller Anfang nur. Gerade als seine Kraft an unheilbarer Krankheit zerbrach, trat Pellegrini auf den Plan, aus dem Genf Ferdinand Hodlers kommend und von Anfang an weniger eklektisch und selbständiger als der unglückliche Weggenosse Brühlmann.

Schon die eigensinnige Art, wie sich Pellegrini

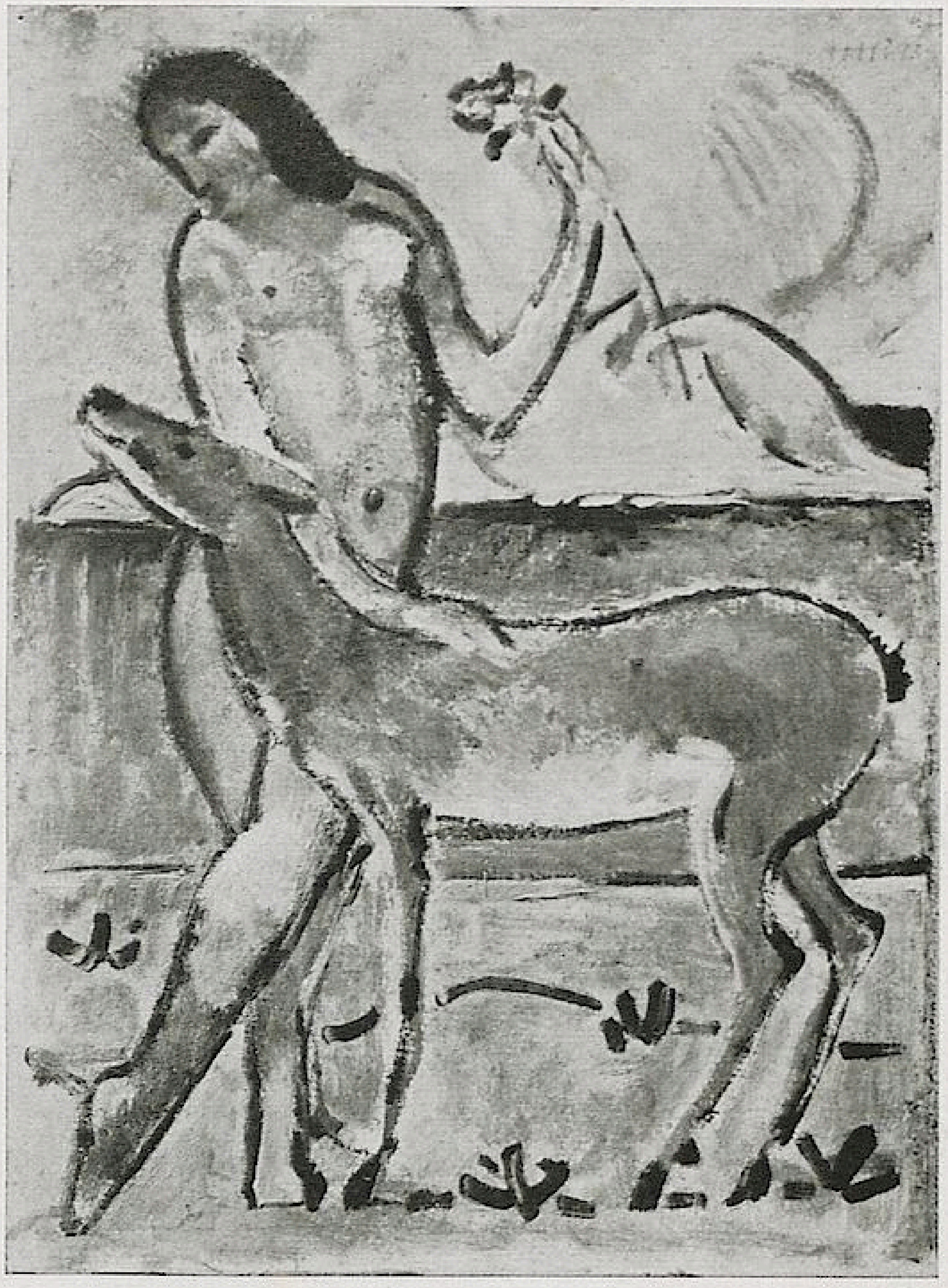
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI NARZISS. 1913

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mit dem Impressionismus auseinandersetzte, deutet auf eine Persönlichkeit von ausgesprochenem Charakter. Selbst in Landschaftsbildern wie der Basler Schiffbrücke von 1910 (Abb. S. 381) verrät sich der ausgeprägte Sinn für die überlegte Aufteilung und gebundene Form. Jede unruhige Linie wird vermieden. Alle wesentlichen Teile entwickeln sich parallel zum Bild-

und Eigener geworden, daß er in aller Stille zum Meister gereift war. Jedes Vergangene kam ihm zugute: die südliche Leidenschaft seiner Abkunft und handwerkliche Freude an der Wandbemalung, die Lebensbescheidenheit des Schweizers und die strenge Selbstzucht des Lehrers Hölzel, der in wissenschaftlichen Analysen das Problem der Monumentalität ergründet.



ALFRED HEINRICH PELLEGRINI — WEIB MIT REH. 1913

rande oder nähern sich der Diagonale. Selbst die Körper der badenden Knaben sind im Umriß einfach und groß gesehen. — Und als sich 1912 der Schüler Hölzels frei machte von aller Bevormundung, technisch loslöste von den Hemmungen der Staffelei und dank der klugen Erkenntnis Theodor Fischers die ersten Monumentalaufträge erhielt, da konnte Pellegrini mit Genugtuung feststellen, daß er ein ganz Neuer

Der Narziß (Abb. S. 382), den er 1913 in eine Brunnennische an Fischers Kunsthalle in Stuttgart malte, wirkt wie ein Symbol des Freigewordenen, der die Kunst liebt und verliebt ist in seine Malerei: den Jüngling überrascht sein eigenes Spiegelbild im Wasser, und er sieht staunend, wie schön er ist. Der Held der Sage gibt sich beseligt den Tod, aber aus seinem Blut erblüht die weiße Narzisse ..... — Pellegrinis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI

SZENE AUS DER SCHLACHT BEI ST. JAKOB BEI BASEL. 1917

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI

SZENE AUS DER SCHLACHT BEI ST. JAKOB BEI BASEL. 1917

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI — WANDSTREIFEN. 1918

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI DIE NEUE ZEIT. 1919

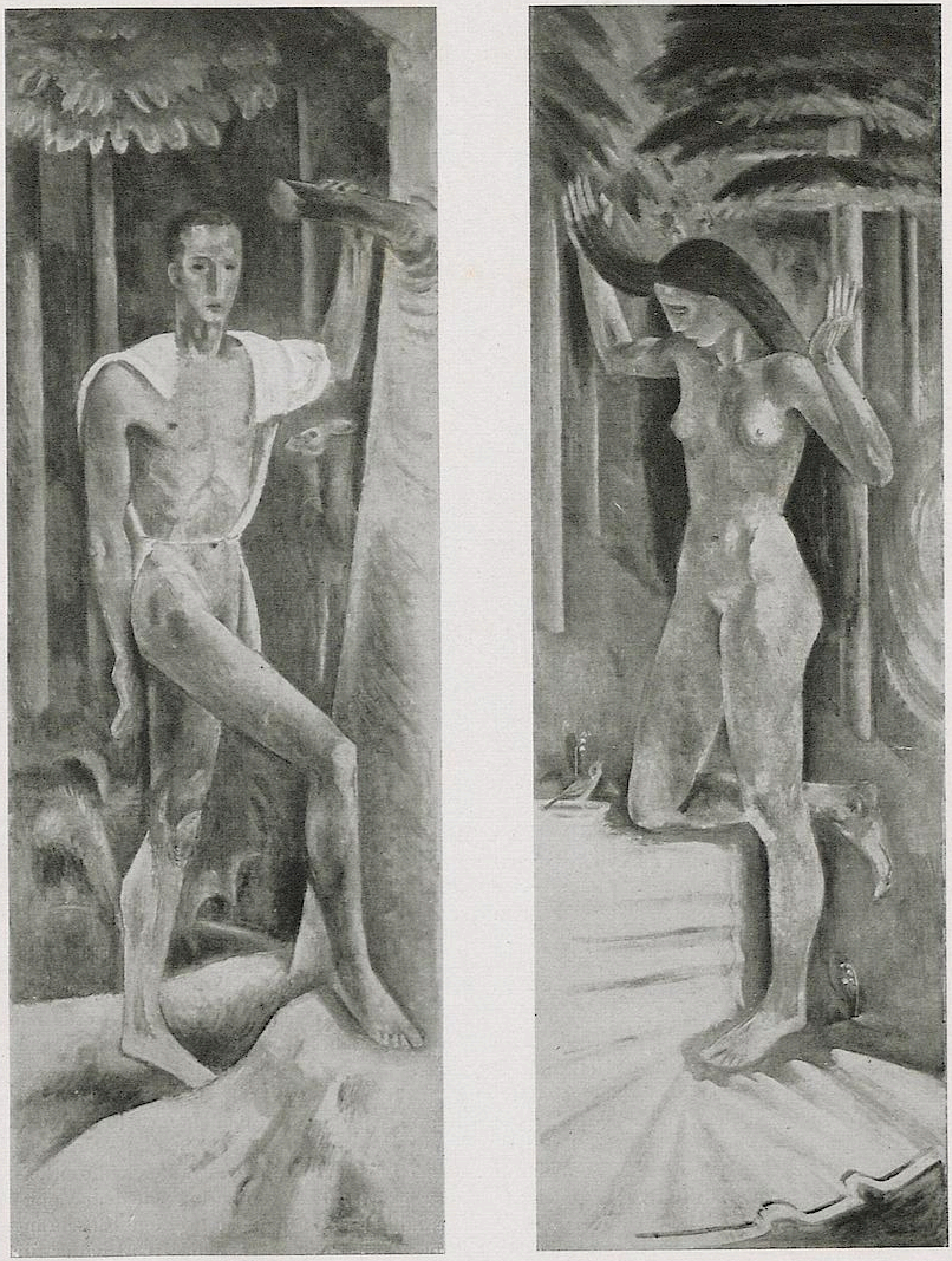
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI FASSADE AN DER BÖRSE IN BASEL. 1923

Darstellung hat keinen Vorläufer. So ungewöhnlich die Aufgabe war, in die Hohlnische eine Figur zu malen statt zu meißeln, so geistreich war die Lösung. Das Halbrund des Nischenbogens bildet mit dem Seeufer des Hintergrunds einen Kreis, der wie ein Nimbus um den Kopf des Narziß schwingt. Und die zarte Bewegung der beiden Arme paßt sich ohne Qual der Mauerrundung an. Leicht und anmutig sind die Linien hingeworfen, rein und harmonisch sind die Farben, als sei ihm die Technik der Freske etwas Urvertrautes. Der Pöbel zerstörte dreimal dieses Bild an der Straße. Pellegrini ließ sich nicht beirren, und seine Freunde, Theodor Fischer als einer der treuesten, standen zu ihm. Neue Aufträge winkten, gelangten aber nicht zur Ausführung. Ein Entwurf wie das lyrische „Weib mit Reh" (Abb. S. 383) läßt ahnen, wie ausgeglichen eine solche Wand geworden wäre. Großzügig, raumfüllend, edel war die Anlage. Der Mann mit der Standarte von Hans v. Marées, der jetzt in Bremen ist, hatte ein Gegenstück gefunden, empfindsamer nur und sinnlicher. Eine stolze Resignation kommt über den Künstler, jede Regung des Mitleids von sich weisend, selbst in diesen Jahren, da er hart gegen die Not des Lebens zu kämpfen hatte. Er wurde einsam, denn er malte nicht, wie die anderen malten. Stuttgart war auf die Dauer nicht der rechte Boden. Zwar blieb die Verbindung mit dem ewig dozierenden Hölzel aufrechterhalten, halb aus Dankbarkeit und halb aus Gnade, wie es Pellegrinis Art ist gegen Freunde. Aber er zog nun zurück nach München, wo er von 1914 bis 1918 blieb und als Mitglied der Neuen Secession an den Ausstellungen teilnahm. Der Krieg war noch nicht zu Ende, da besann sich Pellegrini auf seine Schweizer Herkunft und ging nach Basel, wo er auch heute noch wirkt. Er ahnte vielleicht, daß Deutschland vorläufig keine Aufgaben vergeben konnte, wie er sie brauchte; aber er ging dankerfüllten Herzens und ist auch in der Heimat ein treuer Freund des Landes geblieben, das seiner Kunst die ersten Anregungen und Anerkennungen geboten hatte.

Schon 1917 hatte ihn die Vaterstadt vor eine monumentale Aufgabe gestellt. Das Kirchlein von St. Jakob bei Basel war wiederhergestellt worden und gab zu beiden Seiten neben dem Ein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED HEINRICH PELLEGRINI WANDBILDER. 1919

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI — WINTERLANDSCHAFT. 1925

gang unter vorspringendem Schutzdach Raum für Fresken, die eine Erinnerung an die Schlacht bei St. Jakob verewigen sollten. Diese Bilder (Abb. S. 384 und 385) bedeuten einen Markstein in der Monumentalmalerei unserer Zeit.
Links ist der Steinwurf Arnold Schicks dargestellt, rechts ein Fahnenträger, von feindlicher Lanze zu Tode getroffen; auf der Gedenktafel neben ihm stehen die wundervollen Worte: „Vom Siegen ermüdet...". Sie kamen alle um! — Man vergißt die trennende Tür zwischen den beiden Wandbildern, die in lichten Farben trotz der Beschränkung auf wenige Figuren eine lebendige Vorstellung von Kampf und Heldentum vermitteln, — so einheitlich ist die Doppelszene komponiert. Der Aufbau beider Bilder spiegelt sich in den auswärts strebenden Diagonalen, und dieser Gleichklang schafft dem Ganzen trotz der Fülle erregter Einzelhandlungen jene Ruhe und Größe, die dem Wandbild erst die Kraft der Überzeugung gibt. Fern von der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts ist hier mit einfachsten Mitteln ein geschichtlicher Vorgang künstlerisch bewältigt. Sogar technisch ist eine möglichste Sparsamkeit erreicht, indem stellenweise der helle Mauergrund innerhalb der Bilder stehen blieb, so daß die Kirchenfassade nicht durch Malerei unterbrochen und verleugnet, sondern belebt und betont erscheint. Menschen, Pferde und Landschaft bewegen sich in einer Fläche, nichts springt vor, und nichts lenkt in die Tiefe.
War diese Aufgabe trotz der historischen Bedingung eine verhältnismäßig angenehme für den Künstler, da ihm gut zu übersehende regelmäßige Felder zur Verfügung standen, so scheute er keineswegs vor Aufträgen zurück, die dem Monumentalmaler die denkbar größten Einschränkungen auferlegten. Im Jahre 1918 hat er für einen Basler Kunstmaler mit drei Wandstreifen dessen Arbeitszimmer zu schmücken, die das ungewöhnliche Format von 80 cm Höhe zu 5 m Breite haben, hoch über Büchergestellen (s. Abb.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

S. 386). Jeder andere würde ein ornamentales Band für die einzig mögliche Lösung erklärt haben, Pellegrini malte ganze menschliche Figuren hinein, die dennoch nicht klein oder kleinlich wirken. „Wald“ und „Meer“ und „Wüste“ sind die Themen, die er wählt. Ein Mann und ein Weib ruhen symmetrisch liegend auf dem Waldboden, die Köpfe an einen Baumstamm lehnend; ein anderes Menschenpaar kämpft mit seinem Boot gegen Wellen und Wind; und in der Wüste lagern zwei Männer um ein Wachtfeuer. Die Wiederholung der gleichen Figurenzahl an den drei Wänden gibt dem Raum ein rhythmisches Gleichgewicht, das durch den Wechsel warmer und kalter Farbtöne je nach der Entfernung von der Fensterwand, glücklich unterstützt wird. Wir verweisen hier auf einen der Streifen, das Meer, weil bald darauf, 1919, ein Wandbild mit ähnlichem Motiv aber anderen Maßen (3 zu 5 m) für die Kunsthalle in Basel entstand, „Die neue Zeit“ (Abb. S. 387). Nun hat das Boot mehr Raum bekommen und kann ein Segel entfalten. Ein allegorisches Paar steht steil am Kiel der riesigen Nußschale, die von Ruderern und einem Steuermann durch stürmische Wellen getrieben wird. Die Steigerung ins Große wird immer augenscheinlicher, der Vorgang in Pellegrinis Erfindungen immer unkomplizierter, simpler und zugleich geistig vertiefter. Ein weiter Weg ist zurückgelegt mit Konsequenz und mit eiserner Energie von der zarten Lyrik des Narziß bis zu der herben Sprache dieser „Neuen Zeit“. Alle Linien sind hart und kristallisch geworden, es gibt kein Entgegenkommen mehr an bürgerliche Wünsche in bezug auf den Inhalt, seherhaft, unwirklich, übermenschlich werden die Gestalten, erlöst von unsachlicher Sinnlichkeit (Abb. S. 389). Sie erscheinen nicht nur an den Wänden groß, sondern bleiben auch groß in der kleinsten Verkleinerung. Und dieses war Pellegrinis Ziel.

Fanatisch, wie er auf dem verbissenen

ALFRED HEINRICH PELLEGRINI   WANDBILD IM STRAFGERICHTSSAAL BASEL. 1926

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Selbstbildnis des Frankfurter Museums (gemalt 1921) ausschaut, hat er dieses Ziel weiter verfolgt.

Auch die Fassadenbemalung der Basler Börse von 1923 ist ein Fortschritt, obwohl da der Eindruck leidet unter dem einstweiligen Mangel an Patina, die Pellegrini vorausberechnend in die künftige Wirkung seiner starken Farben einbezog. Wie würden andere sich quälen mit einer so unmöglichen, von vier großen Fenstern zerschnittenen Außenwand! Und wie zwanglos, ungekünstelt, selbstverständlich steht dieses Ergebnis vor unseren Augen; und wie neu! (Abb. S. 388). Brot und Kohle sind versinnbildet in ein paar Schnitterinnen und Grubenarbeitern; Merkur schwebt weltumspannend in der Mitte. Und schmalste Seitenstreifen genügen, die großen Formen eines Seglers und eines Dampfschiffriesen anzubringen. — In dieser Stadt hat einmal Holbein in spielerischem Naturalismus Fassaden dekoriert, ganz nahe bei der neuen Börse. Nun kommt ein Halbromane und redet deutsch und vollendet, was Hans v. Marées gelehrt und ersehnt hat. Die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wird hier respektvoll haltmachen müssen.

Und neben diesen monumentalen Werken, zu denen besonders auch ein ausgemalter Speisesaal im kunstsinnigen Hause des Basler Konsuls Schwarz — von Spreckelsen gehört, sind viele liebenswürdige kleine Dinge entstanden, duftige Blumenstilleben von feinster Empfindung und Landschaftsbilder (Abb. S. 390), die Pellegrini auf seinen Reisen nach Skandinavien und hinunter bis Sizilien schuf. Da kommt der Naturfreund und der Mensch von weitestem Blick zu Worte, stets die Eigenart eines jeden neuen Gegenstandes erfassend, ohne beim Unwesentlichen ungebührlich zu verweilen. Das Auge, das sich so entschieden auf die große Wand eingestellt hat, bedarf der Erholung; es sieht sich satt an dem winzigen Kosmos blühender Blumen und Gräser und berauscht sich an der kurzen Glut der Sonne oder dem Flug der Wolken über einer Landschaft. Aber jede dieser schönen Impressionen ist nur ein Atemholen vor den großen Werken.

Gerade in den letzten Monaten hat Pellegrini ein neues fertiggestellt: ein Fresko im Basler Strafgerichtssaal, das er ebenso wie die Börse als Sieger im Wettbewerb des Staatlichen Kunstkredits in Auftrag bekam (Abb. S. 391). Die ganze Breite der Kopfwand stand dem Künstler zur Verfügung, nur in der Mitte vom Türsturz unterbrochen. Dem Halbrund des untenstehenden Richtertisches setzt Pellegrini ein Halbrund der Komposition entgegen, die Bewegung im Saal gleichsam aufgreifend und parierend. Für die Stimmung der Landschaft wählt er das kalte Kleid des Winters, um den reuigen Sünder, der rechts auf dem Baumstamm sitzt, in seiner ganzen Erbärmlichkeit und Verlassenheit zu kennzeichnen. Da naht von links die allegorische Erscheinung des Trösters mit der edlen Geste des Verstehenden und Verzeihenden. Und als bindendes Glied, das Kommen des Trösters kündend, springt ein Hund zu dem einsamen Mann empor. — Der Geist des Bildes ist ergreifend und groß. Vor dieser Wand sollen in Zukunft Menschen abgeurteilt werden, die sich vom rechten Weg verlaufen hatten. Den Eindruck dieses Bildes werden sie mit in ihre Zelle nehmen. Nicht nur als Maler, auch als Mensch hat Pellegrini sich bewährt.

Die Schweizer haben dem Künstler zwar wiederholt Verständnis bewiesen, indem sie ihm das seltene Glück gönnten, große Wände zu bemalen. Doch eines Tages wird auch Basel zu eng werden für Pellegrini. Denn sein Werk gehört der Welt.

Es sollte wieder werden wie im Mittelalter, da man Meister von Ort zu Ort berief, wo eben große Aufgaben erwuchsen. Wandmalerei von dieser monumentalen Gattung hat Ewigkeitswert und kennt keine nationale Grenze. Hans F. Secker